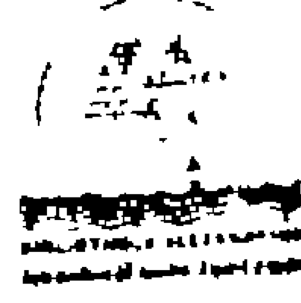
عالم الفكر

الشعر والدراما

المجلد الخامس عشر - العدد الأول - ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٤



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

عالم الفكر

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٤
المراسلات باسم : الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الشعر والدراما

●●●

شخصيات وآراء

●●●

مطالعات

●●●

من الشرق والغرب

●●●

حضارات

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

تمهيد

الشعر والدراما

لايزال كتاب أرسطو عن صناعة الشعر يحتل مكانة رفيعة كنظرية رائدة في الأدب على الرغم من أن صاحبه قصر بحثه على الأدب اليوناني القديم بل وعلى فروع معينة فقط منه . وليس الكتاب في الحقيقة « الا مجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التي أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء القاء المحاضرات أو مزيجا من الاثنين » كما يقول الأستاذ لاسل آبر كرومبي Lscelles Abercrombie في كتابه « قواعد النقد الأدبي » الذي نقله الى العربية المرحوم الدكتور محمد عوض محمد منذ مايقرب من نصف قرن (صفحة ٦٤) .

فلم يكن أرسطو يقصد اذن أن يؤلف كتابا يقرأه الناس ولذا جاء كتاب « الشعر » أو البويطيقا » وفيه شيء من الاضطراب والخلل ، الذي يتمثل في الخروج أحيانا عن الموضوع ، كما أنه يعاني في بعض المواضع من غموض بعض الأفكار لدرجة أن الفكرة المحورية التي يدور حولها الكتاب تركت بغير تعريف أو شرح . ومع ذلك فقد وضع الكتاب أسسا متينة للبحث في نظرية الأدب ولاتزال آراؤ ه حول الشعر والدراما تثير كثيرا من الاهتمام والمناقشة . ومع أنه « يجب أن ينظر اليه كجزء من الثقافة اليونانية » فان آبركرومبي يجب أن ينظر اليه « كبحث لقواعد النقد الأدبي » ، بحيث يمكن تطبيقه على شيكسبير وملتن ، كما يطبق على هوميروس وسفوكليس » (صفحة ٦٧)

وقد عرض أرسطو للشعر وأنواعه في الكتاب ، وقد يبدو تصنيفه للشعر بسيطا ، ولكنه تصنيف عملي الى حد كبير فهو « يرى أن الشعر ابتدأ في نوعين اثنين ، كما أن البواعث التي تدعو اليه هي بطبعها تذهب في اتجاهين

اثنين ، فالشعر يبدأ اما كشعر حماسي أو هجائي ؟ ومن الحماسي أي شعر الملاحم ـ تنشأ المأساة ؟ ومن الهجائي تنشأ المهزلة ـ ومن الوجهة التاريخية كانت الملاحم من غير شك أقدم من المآسي ، والهجاء أقدم من شعر المهازل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساةوالمهزلة تمثلان طورا أرقى من أطوار الشعر » (صفحة ٦٨) . وقد يؤخذ على هذا التقسيم أن الحدود الفاصلة بين أنواع الشعر لاتكون شديدة الوضوح في كل الأحوال . وأنه ليست كل المآسي بالضرورة من الشعر . ولكن المهم من وجهة نظرنا هنا هو أنه في محاولته بيين أنواع الشعر المختلفة ، كأن يعطي أهمية بالغة لوظائف كل نوع من هذه الأنواع . فقد كان يرى أنه لابد من أن تكون للشعر وظيفته باعتباره نشاطا بشرياً ، كما أن النقاد لايزالون يختلفون حول المراد من قوله ان الشعر هو ضرب من « التقليد » أو المحاكاة ، ومثله في ذلك مثل كل الفنون الأخرى حسب التصور اليوناني القديم ، وأن قيمة الشيء الناتج من الصنع والفن انما هي في قدرته على التقليد ، وان كان هذا « التقليد » لايعني بالضرورة انه يعكس صورة الطبيعة بكل دقة .

فقد يقال مثلا أن الشخصيات في « الشعر المسرحي » تبدو مطابقة لما في الحياة ولكن ذلك لايعني أبدا أننا سوف نجد في الحياة الواقعية أمثال هؤلاء الأشخاص الذين يعجب بهم وبأقوالهم وأفعالهم كما تبدو على المسرح . فالممثلون لايقلدون الطبيعة بكل مافيها من تفاصيل تقليدا أعمى . وهذا يصدق على كل الفنون بما في ذلك الموسيقى والرقص ، وان كانت أداة التقليد تختلف من فن لآخر . فاداة التقليد في الشعر هي اللغة ، وان لم يكن كل الكلام الموزون شعرا بالضرورة ، بينما للموسيقى والرقص والفنون الأخرى أدواتها الخاصة التي تستخدمها في « التقليد » أو على الأصح « التعبير » . فالشعر اذن لايقلد الطبيعة تقليدا أعمى وانما هو يقلد ما يتصوره الخيال أو يتمثله. فالتقليد الأعمى لايعطي شعرا بالمعنى الدقيق للكلمة ، بينما يقدم الشعر بناء جديدا ومتخيلا للطبيعة ، وان كان هذا البناء المتخيل يضم عناصر مستمدة من الطبيعة بالفعل .

ومايقوله أرسطو عن الشعر يمتد بالضرورة الى الدراما . فأرسطو يواصل تقسيمه الشعر الى قصصي ومسرحي أو تمثيلي ، وذلك فضلا عن الشعر الغنائي . وهذا معناه أن الاتفاق في الغرض قد يصاحبه اختلاف في (الطريقة) والعكس « فشاعر تراجيدي مثل سفوكليس يشابه هوميروس من حيث كتابته للشعر الجدي (وهنا تشابه في الغرض) ولكنه في الوقت نفسه يشبه أرستوفان من حيث أن كلا منهما كاتب مسرحي ، (وهنا تشابه في الطريقة) (صفحة ٩٨) . وقد يضع أرسطو شروطا معينة يفرق على أساسها بين شعر الملاحم والشعر التمثيلي ، كما عرف في الثقافة اليونانية القديمة ، وهي فروق تتعلق بطول كل من الملحمة والتمثيلية الى جانب بعض الفوارق الأخرى . وكان من الطريف أن يذهب الى أن التمثيلية تتم أحداثها في أربع وعشرين ساعة (بقدر الامكان) وهو شرط لايتوفر في الملحمة . وحتى يتحقق هذا الشرط وضع أرسطو فكرته عن (الوحدات) الثلاث وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفكرة . وحتى يمكن التغلب على شرطي الزمان والمكان كانت هناك الجوقة أو فريق المنشدين (الكورس) التي تعتبر من أهم عناصر التراجيديا عند الاغريق . اذ لم يكن دور الجوقة هو مجرد التعليق على الأحداث وانما كان دورها بالاضافة الى ذلك هو اتاحة الفرصة لان تكون فترات الانشاد وسيلة أو أداة لتغيير الزمان والمكان أن أراد المؤلف الدرامي ذلك [١] ، والطريف أيضا أن ماقاله أرسطو عن هذه (الوحدات) الثلاث أصبح بمثابة القاعدة أو القانون منذ عهد النهضة في أوروبا ، وان كان هناك من النقاد من يرون أن الكثيرين لم يحسنوا فهم ما كان كان يتصوره أرسطو من ذلك .

ولن ندخل في تفاصيل هذا الموضوع أكثر من ذلك ، وان كان يحسن بنا أن نقدم تعريف أرسطو للمأساة كما يلخصه آبركرومبي بطريقته السهلة الميسورة .

(١) انظر مادة « الأدب الدرامي Dramatic Literture في دائرة المعارف البريطانية Encyclopaedia Britannica

فالمأساة عند أرسطو هي :
(١) تقليد لعمل جدي كامل بنفسه له شيء من الخطر والأهمية . ،
(٢) في كلام ممتع بدرجة تتفق مع أهمية كل جزء من المأساة ،
(٣) في صيغة مسرحية ، لا في صورة قصصية ،
(٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة والخوف أن تحدث كاثرسيس Catharsis لهاتين العاطفتين . (صفحة ١٠٧)

وهذا التعريف ـ كما يظهر بالطريقة التي لخصه بها الأستاذ آبركرومبي ـ يبين لنا الغرض من المأساة (وهو الشيء الذي يراد تقليده) ، وواسطة ذلك (أي الشيء الذي يتم به التقليد) ، وكيفية التقليد أو الصورة التي يكون عليها ، فضلا عن الوظيفة التي تؤديها المأساة ، والتي أطلق عليها أرسطو كلمة كاثرسيس ، وهي كلمة تعني أشياء كثيرة منها (التطهير) . والمهم هنا هو أن (الأمر) الذي تقوم المأساة بتقليده هو سلسلة من الأحداث كما تتجسد في حياة المجتمع وارادته ، سواء أكان هذا المجتمع هو جماعة من الناس ، أو المجتمع المحلي الصغير المحدود ، أو المجتمع الكبير ، لو أمكن لنا أن نستخدم هنا المصطلحات الحديثة التي تسود في الكتابات السوسيولوجية والانثربولوجية .



وليس المقصود من هذا الكلام هنا أن نقول أن المأساة هي الدراما ، وان كان ماقاله أرسطو عن المأساة يصدق بالضرورة على الدراما ، باعتباره أن مجال الدراما أوسع وأشمل . والكلمة الاغريقية نفسها تتضمن معنى الأداء ـ شعرا أو نثرا ـ على المسرح بشرط أن يستعين (الممثلون) أثناء الالقاء الذي يتخذ شكل الحوار ببعض المؤثرات المساعدة التي تتمثل في الاشارات والايماءات والحركات الجسمية ، فضلا عن الملابس والمناظر والموسيقى وما الى ذلك . ومع أن (النص) يعتبر عنصرا جوهريا في الدراما ، فان من الخطأ ـ على مايقول الأستاذ ايفور ايفانز ـ أن نعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب ، لأن الأدب فن يعتمد على اللغة والكلمات فحسب ، بينما الدراما فن مركب متعدد الجوانب يعتمد الى جانب اللغة على المؤثرات الجمالية المرئية (حركات الممثلين والمناظر) والصوتية (الموسيقى) ، علاوة على المواهب والقدرات التنظيمية الخاصة التي يتمتع بها المخرج في حالة اخراج العمل الدرامي على المسرح . ومن هنا كنا نجد أن الدور الذي يلعبه العنصر الأدبي متمثلا في الكلمات في الدراما يختلف من عمل درامي الى عمل آخر . ففي بعض الأعمال الدرامية مثلا نجد أن حركات الممثلين يكون لها الأولوية والغلبة وتعطى اكبر قدر من الاهتمام بينما تحتل الكلمات مكانة ثانوية أو حتى مكانة ضئيلة للغاية . وفي مثل هذه الحالات تكون الدراما أقرب شيء الى الباليه ، لأن الحركات والايماءات تؤدي الدور الذي تقوم به الكلمات في مسرحيات أخرى وهكذا . وعلى أي حال ، فان من الصعب أن نتصور أن يكون العمل الدرامي الشعري قصيدة واحدة طويلة ، أو حتى عددا من القصائد المتتالية التي يقنع الممثلون بترديدها وانشادها أو القائها واحدة بعد الأخرى ، دون أن يكون للتمثيل دور واضح وفعل في ذلك الأداء(٢) .

من ناحية أخرى فان العمل الدرامي تحكمه عدة عوامل لايخضع عوامل لايخضع لها أي نوع اخر من التأليف

(٢) B. Ifor Evans, A short History of English Literture Pelican Books, London 1953, p. 76.

الأدبي . فالشاعر أو الروائي مثلا يستطيع أن يستمر في الكتابة طالما كان لديه مايحتاج اليه من الأقلام والأحبار والأوراق ، على مايقول الأستاذ ايفانز (صفحة ٧٦) وذلك بعكس الحال في التأليف الدرامي الذي يأخذ في الاعتبار قدرات الممثلين وامكانيات المسرح وقابليات الجمهور . وصحيح أن بعض المؤلفين الدراميين كانوا يكتبون أعمالهم الدرامية دون أن يفكروا في المسرح أو أن يأخذوه في الأعتبار ، ولكن هذا (المسرح العقلي) - ان صحت هذه التسمية - يختلف اختلافا جذريا عن المسرح الحقيقي المجسد بكل ما يحيط به من مشكلات فيزيقية ومادية . وربما كان هذا هو الذي جعل رجلا مثل الأستاذ دوسن يقول لا ان الأدب الدرامي يتطلب استجابة ليس من العقل وحده بل من الجسد جميعا ، بحيث أن في الأداء التمثيلي وحده . . يتحقق العمل بأكمله » (٣)

وواضح من ذلك أن مصطلح « الأدب الدرامي » يتضمن شيئا من التناقض . فكلمة (أدب) تشير في الأصل الى ما هو مكتوب بينما كلمة (دراما) تشير بالأحرى الى مايؤدى أو ربما يمارس ، أي مايتم تمثيله وتشخيصه . وهذا التناقض يثير أمام الباحث في الأدب الدرامي كثيرا من المشكلات كما يطرح في الوقت ذاته عددا من الموضوعات الطريفة التي تستحق العناية والدرس . وهي مشكلات ناجمة عن عملية المزاوجة بين هذين العنصرين المتمايزين : عنصر الكتابة / القراءة ، وعنصر التمثيل / المشاهدة . ومع أن قراءة النص الدرامي الجيد ، تبعث في النفس درجة عالية من المتعة المستمدة من جمال الأسلوب في حالة الدراما النثرية ، ومن جودة الشعر واتقانه ومراعاته لقواعد الوزن وما اليها في حالة الدراما الشعرية ، فان مشاهدة هذا العمل الدرامي نفسه يؤديه ممثلون بارعون على المسرح يتقنون اظهار معاني الحوار النثري أو ألقاء الشعر وانشاده مع مايصاحب ذلك من مناظر وملابس وحركات وايماءات ، كل هذا خليق بأن يجعل وقع ذلك العمل الدرامي أبلغ وأعمق في النفس وأشد تأثيرا من مجرد قراءته . وهذا معناه أن دراسة الدراما تتطلب من الباحث أن يهتم ببقية العناصر الأخرى غير الكلمات التي صيغ منها النص حتى يمكن رؤية وتقدير علاقة النص الدرامي بهذا (الكل) ، مما يساعد على الوصول الى فهم أعمق وأكثر دقة . واذا كان هناك من يصف الدراما بأنها نوع من النشاط (غير الحقيقي) أو « غير الواقعي » فان هذا النشاط نفسه يستطيع أن ينقل جمهور المشاهدين أو المتفرجين الى ما وراء الواقع المباشر الذي يعيشون فيه . وهذا يتوقف ليس فقط على نوع النص الدرامي والأسلوب الذي كتب به النص ، ولا على درجة اجادة التمثيل ، وانما يتوقف أيضا على توقعات الجمهور ذاته ، وعلى مدى التجانس بين كل العناصر التي تؤلف العمل الدرامي ككل ، ومدى التعاون بينها ، بحيث يتحقق الاستمتاع بتلك التجربة الدرامية ، وبحيث يندمج المشاهد مع العمل ويكاد يصدق مايراه أثناء التمثيل .

وهذه هي قمة الانجاز الذي يمكن أن تحققه الأعمال الدرامية العظيمة . واستخدام الشعر في الدراما خليق على أية حال بأن يحقق قدرا اكبر من الشعور بالمتعة والأندماج بفضل طبيعة الشعر ذاتها . ولقد كانت الدراما الشعائرية والطقوسية عند الاغريق تكتب شعرا . والمظنون أن الممثلين كانوا يلقون تلك الأشعار مع شيء من الترنيم والتنغيم وبطريقة تجمع بين الكلام والغناء . والظاهر أن الدراما في المسرح الشرقي القديم (الهند والصين واليابان) كانت دراما (أوبرالية) الى حد كبير ، بمعنى أن الحوار كان يتم بطريقة غنائية ترنيمية ويصاحبها الموسيقى . فكأن الشعر والالقاء المنغم ، كانا يهدفان اذن الى الارتفاع بالعمل الدرامي الى مستوى العبادة الدينية على ما تقول دائرة المعارف البريطانية (مادة الأدب الدرامي) وهذا يصدق على استخدام الشعر في الدراما المسيحية في القرون الوسطى ، وكذلك في تراجيديات عصر النهضة الانجليزية والتراجيديات « الكلاسيكية الجديدة » التي كانت تهتم بتمجيد البطولة في فرنسا

(٣) س . ديليو دوسن : « الدراما والدرامي » : موسوعة المصطلح النقدي ، العدد ١١ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة) ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨١ صفحة ١٦ .

والقرن السابع عشر والتي تتمثل بوجه خاص في أعمال كورني Corneille وراسين Racine وكذلك في الأشعار الرومانسية الغنائية عند جوته وشيللر . ومما له دلالته هنا أن الأعمال الدرامية التي كانت تكتب نثرا كانت في وقت من الأوقات قليلة العدد للغاية وكانت ترتبط في الأغلب بالمسرح الكوميدي ، ولم ينتشر استخدام النثر بطريقة مماثلة للواقع الحقيقي في الدراما الا منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وثمة أخيرا عامل هام وان كان قليلا مايلقى مايستحقه من عناية الباحثين رغم أهميته في بناء المسرحية أو البناء الدرامي ، لأنه يساعد مساعدة فعالة في ابراز « التجربة الدرامية » ونعني به الظروف والأوضاع التي سوف يتم فيها تقديم العمل الدرامي والمدة التي سوف تستغرقها المسرحية ، والتي يعتقد أن جمهور المتفرجين يستطيع أن يتحملها بحيث يندمج اندماجا تاما مع المسرحية ، وبحيث تستحوذ على انتباهه فيستقر في مكانه طيلة الوقت بغير تململ أو ضجر . ويذكر لنا بيير آجيه توشار في خاتمة كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي نقلته الى العربية الدكتورة سامية أحمد أسعد قصة طريفة تبين لنا مغزى ذلك العنصر بالنسبة للمشتغلين بالمسرح ، سواء في مجال التأليف الدرامي أو في مجال « الفعل » أو « الأداء » أي التمثيل . يقول توشار :

« ذهبت ذات مساء لزيارة جان كوكتو في مسرح هيبرتو ، أثناء عرض (النسر ذو الرأسين) فقادني الى ممر تفضي أبوابه الى الصالة ، ودعاني الى مراقبة الجمهور من خلال فتحة صغيرة تمكنني من أن أرى دون أن أرى . كان الصمت شاملا ، مقدسا . كانت كل الوجوه متطلعة الى الممثلين في تعبير واحد ينم عن الاهتمام الواله والتعاطف العميق . وقال لي كوكتو : « النظر اليهم وهم في هذه الحالة أكبر فرحة أحس بها في المسرح ». وكان الشاعر العجوز يحس إحساسا خاصا بسحر العرض المدهش الذي يجعل اناساً مجهولين اجتمعوا بالصدفة يتمكنون من الأحساس بمشاركة شخصيات وهمية الى درجة التنفس على ايقاع أنفاسها ، والاحساس بافراحها وآلامها في نفس اللحظة وبنفس القوة » . (صفحة ١٧٣) [٤] ثم يردف ذلك بقوله :

« ذكرني هذا اللقاء باعتراف غريب اعترفت به ممثلة ألمانية تحدث بوته عنها في « ويلهلم مايستر » . تحدثت هي أيضا عن المتعة التي تجدها في الاتصال بجمهور أصبح على رأي واحد . جمهور ظننت أنه يمكن أن ترى فيه صورة الشعب الألماني كله : » كنت أخاطب هذه الأمة . الأمة الالمانية . . تأثرت بهذا الجمهور كما تأثر بي ، وشاركته مشاركة تامة ، وخلت أنني أشعر بالانسجام التام ، وأرى أمامي في كل لحظة ، أفضل عناصر الأمة وأسماها » (صفحتا ١٧٣ - ١٧٤) .



على الرغم من كل مايقال عن تنوع واختلاف وتباين الدراما والمسرحيات في الشكل والبناء والمحتوى والهدف والاخراج فان كل أنواع الخلق والابداع الدرامي لايمكن أن تنشأ من فراغ وانما هي تصدر بالضرورة عن عوامل وأوضاع اجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع الذي أفرزها ونبعت عنه ، والذي تتوجه اليه بالخطاب ، على الأقل في أول الزمر . وعلى ذلك فان أي دراسة علمية للدراما ووظيفة العمل الدرامي لابد من أن تتم في ضوء الخلفية الأجتماعية والثقافية العامة التي ارتبطت بظهورها وأدائها . وصحيح أن العمل الدرامي يعكس ، أو على الأقل يتأثر ، بالوضع الاجتماعي

---

(٤) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١

والثقافي الخاص بالمؤلف االدرامي وعقليته وثقافته وموقفه الايديولوجي ، كما أنه يعكس نظرته الخاصة الى الفن الذي يكتبه وتصوره للهدف الذي يرمي اليه ، وصحيح أيضا أن الأسلوب الذي تعالج به المشكلات الدرامية يتأثر الى حد كبير بالتقاليد المرعية في ذلك المجتمع حول أسلوب التأليف والكتابة وبنظرة المجتمع ككل الى المسرح ، وبنظريات النقد الدرامي ، وبنوعية الجمهور الذي يتوقع المؤلف أن يقبل على مشاهدة عمله والذي يوجه اليه (الخطاب) من خلال ذلك العمل ، وكذلك مدى تجانس الجمهور أو تباين ثقافته ومستوى هذه الثقافة ، الا أن العمل الدرامي يتأثر الى جانب كل هذه العوامل بمؤثرات أخرى ، تتعلق ببناء المجتمع والثقافة ككل ، والتي تشمل الظروف الايكولوجية والاقتصادية والسياسية التي تنعكس بشكل أو بآخر في ذلك العمل ، وهذه كلها أمور تدخل في مجال اهتمام علماء الاجتماع والأنثربولوجيا بغير شك ، لأنها تتعلق باعتبار المسرح « مجتمعا » له خصائصه ومقوماته المميزة . ولقد أجريت بعض البحوث والدراسات حول هذا الموضوع ونال أصحابها الدرجات العلمية من عدد من الجامعات العربية على تلك البحوث ، ولكن نتائج الدراسات نفسها لم تنشر في الأغلب حتى الآن مع أنها خليقة بأن تلقي كثيرا من الأضواء على « مجتمع » المسرح من ناحية والعوامل الثقافية والاجتماعية التي تؤثر في عملية الابداع الدرامي من الناحية الأخرى .

وعلى الرغم من أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة ترتبط بالثقافة الغربية في الأصل ، فان كل مجتمع من المجتمعات المعروفة كانت له أعماله الدرامية بشكل أو بآخر ، وذلك بصرف النظر عن مدى تقدم هذه المجتمعات أو تأخرها وعن المكان الذي تشغله في سلم التطور الحضاري . والرأي السائد هو أن النشأة الأولى للدراما كانت نشأة دينية في كل المجتمعات القديمة المعروفة ، ويستوي في ذلك البدايات الأولى الساذجة للدراما في مصر القديمة ، أو الأعمال الدرامية الاكثر نضجا وتطورا في الهند والصين واليابان ، أو الأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة وبخاصة أعمال ايسخيلوس ذات الطابع الديني الواضح . بل ان ذلك يصدق على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطلح على تسميتها بالجماعات (البدائية) في افريقيا أو استراليا وبين الهنود الحمر . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب اليه الكثيرون من أن البدايات الأولى للدراما قامت أصلا من رغبة البشر في مشاركة آلهتها وأربابها مشاعرها وقدراتها المختلفة ، بصرف النظر عما اذا كانت الرغبة ناجمة من شعور الناس بالعجز ازاء تلك الآلهة وازاء القوى الاعجازية ، وبالتالي رغبتهم في التزلف اليها ، أو شعورهم بالقوة ، وبالتالي الرغبة في اخضاع تلك القوى الغيبية وتسخيرها لما فيه صالحهم الخاص . وهذا مجال واسع للحديث والبحث ، وقد اختلف فيه علماء الانثربولوجيا اختلافا كبيرا . ولكن الملاحظ على العموم أن كثيرا من الممارسات الدينية السحرية في المجتمع البدائي كان له طبيعة درامية واضحة تتمثل في الصراع بين قوى البشر وقوى الآلهة ، أو بين قوى البشر وقوى الطبيعة ، أو بين قوى البشر وبقية الكائنات . والشعائر التي تمارسها بعض الجماعات القبلية في افريقيا لاستنزال المطر أو الاستسقاء ، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان والطقوس التي تقوم بها بعض الجماعات قبل الخروج للصيد والقنص ، أمثلة جيدة لذلك كله (*) . ومن هنا كان الرأي الذي يعتنقه الكثيرون ، بما في ذلك علماء الانثربولوجيا الذين اهتموا بهذا الموضوع . من أن الحوار الدرامي نشأ من اختلاف طبائع الآلهة وتعارضها ، والرغبة في التعبير عن هذا الاختلاف الذي يكشف عن الصراع . ومن الطبيعي أن تكون البداية الأولى المبكرة للحوار الدرامي الذي يعبر عن ذلك الصراع على درجة كبيرة من البساطة والفجاجة ، وأن يأخذ في أول الأمر شكل القصائد والأناشيد البسيطة . وهذا هو مانجده في بعض النصوص المصرية القديمة التي ترجع الى الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والتي ربما كان أهمها على الاطلاق تلك النصوص أو القصائد التي تدور حول

(*) يمكن للقارىء في ان يرجع في ذلك الى ما ذكرناه عن الدين والسحر في كتابنا : البناء الاجتماعي ، الجزء الثاني من الانسان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة ـ الاسكندرية ١٩٧٩ ، صفحات ٥٢٨ ـ ٥٦١ .

اسطورة أوزيريس والصراع بينه وبين أخيه ست ومصرع أوزيريس وقيام ايزيس بالبحث عن أجزاء جثته والمعاناة التي لقيتها أثناء ذلك وبعث حورس . وهذه أسطورة مشهورة ومعروفة وتناولها بالدراسة والبحث والتحليل والتفسير كثير من علماء الآثار والتاريخ والأنثربولوجيا والفولكلور بل وعلماء النفس التحليليون . ولكنها وجدت لها تعبيرا دراميا في شكل نص مسرحي به بعض الخروج والابتعاد عن حرفية الاسطورة حتى يبرز الصراع الدرامي بين شخصياتها . وقد سجل دريتون Drioton النص في كتابه عن (المسرح المصري القديم) الذي نقله الى العربية الدكتور ثروت عكاشة كما أورده بيير آجيه توشار في كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي سبقت الاشارة اليه ، ثم يعلق على النص قائلا : « لاشك أننا نجد في هذا النص الجميل أول تعبير درامي معروف عن قلق يليه فرح . ويتعلق الأمر طبعا بسلسلة من المونولوجات والابتهالات والطلبات والأناشيد أكثر مما يتعلق بحوار درامي حق ، ولكن هذا يطابق مانعرفه عن الأشكال البدائية للغة السنسكريتية ، أو حتى أول نصوص مسرحنا الديني . » (صفحة ٩ من الترجمة العربية بقلم د . سامية أحمد أسعد)



وقد ظهرت أولى المسرحيات المكتوبة في بلاد الاغريق في القرن السادس قبل الميلاد ، وتتمثل في أعمال ثيسبيس Thespis والأغلب أن عناصر الدراما الأخرى مثل الحركات والايماءات والاشارات الجسمية والرقص والملابس وما إليها ، كانت أسبق على أدخال الحوار ، بحيث أنه في كثير من الاحيان كان الكلام مجرد عامل مساعد لتوضيح تلك العناصر ، وذلك قبل أن يصل فن الدراما و (التأليف) الدرامي الى اجادة التعبير اللغوي الذي بلغ ذروة الاتقان في الدراما الشعرية . وعلى أي حال فانه يمكن القول أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة لم تظهر الا حين بدأت الكتابة المسرحية تمارس بعض السيطرة والتحكم في التجربة الدرامية مما أدى الى تحديد معالم وعناصر المسرحية ، وأي مناقشة جادة للأدب الدرامي قبل هذه المرحلة ، سوف يكون قليل الجدوى ، على ماتقول دائرة المعارف البريطانية ، وعلى ذلك فان مناقشة الممارسات والطقوس السحرية والدينية في المجتمعات (البدائية) والأعمال ذات الطابع الدرامي في المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة حيث كانت الدراما في بداياتها الأولى لن تعطينا حسب هذا الرأي - فكرة صحيحة ودقيقة عن (الدراما) بالمعنى الاصطلاحي المتفق عليه وقد يكون في هذه النظرة شيء من الصحة ولكنها تحمل في الوقت ذاته غير قليل من المبالغة والتطرف . ذلك أن الحضارات الشرقية القديمة ، وبالذات حضارات الشرق الأقصى في الهند والصين واليابان ، كانت تضم كثيرا من ملامح الأداء الدرامي الذي لايمكن اغفاله ، والذي يعطينا على أية حال صورة عن التصور الدرامي تختلف في بعض ملامحها عما نجده في الغرب . وقد ظلت هذه الملامح حية وقائمة الى أن أتصلت هذه الشعوب بالثقافة الأوربية وعرفت الدراما الغربية وتأثرت بها .

ولقد ضاعت أصول الدراما الشرقية بفعل الزمن . وساعد على ذلك عدم الاهتمام بالتسجيل التاريخي أو الاحتفاظ بأسماء أصحاب تلك الأعمال الدرامية وانجازاتهم الفردية ، على ما هو عليه الحال في الغرب . ومع ذلك فانه يمكن التعرف على الموضوعات الرئيسية ذاتها ، التي كانت تدور حولها هذه الأعمال الدرامية وكذلك خصائص الأساليب التي كانت تتميز بها ، خاصة وان كل هذه الأعمال تتصف بدرجة عالية من التجانس ، أو أنها على الأصح لاتكشف عن كل ذلك الاختلاف والتباين الذي نجده في الدراما الغربية . فالثقافة الشرقية بوجه عام ثقافة محافظة كما أن مجتمعات الشرق الأقصى القديم كانت تتمسك بالتراث وتلتزم الى حد كبير بتقليده ومحاكاته في ابداعها الدرامي كما كانت تحرص على احيائه وتمثيله . وربما كان أهم مايميز هذا المسرح الشرقي الكلاسيكي هو امتزاج كثير من عناصر الفن معا من رقص

وحركات ايمائية وغناء الى جانب الكلام وسرد الحكاية وانشاد الشعر ، بحيث أن الأمر يبدو في نظر الرجل الأوربي مثلا أقرب الى أن يكون مزيجا في الباليه والأوبرا . فالنص الدرامي لم يكن يلعب في تلك الأعمال الا دورا ثانويا فحسب . كذلك الدراما الشرقية عن تصورات مختلفة فيما يتعلق بوحدة الزمان ووحدة المكان ، لو استخدمنا المصطلح الأرسطى . فقد كانت تلك الأعمال الدرامية تتميز بقدرة عجيبة على الانتقالات الفجائية في المكان بل وأيضا في الزمان بحيث كانت الأحداث تتم عبر حقبات تاريخية طويلة وبدون مراعاة للتسلسل الزمني الحقيقي أو الواقعي . ولكن الطابع الديني والأخلاقى ظل يصبغ الدراما الشرقية حتى وهي تقدم القصص والأساطير الشعبية . وقد ظل العنصر الأخلاقي مسيطرا على الدراما الشرقية الأصيلة الى أن أتصلت بالدراما الغربية الحديثة .

الأمر يختلف عن ذلك الى حد كبير بالنسبة للدراما الغربية . فمع أن بداياتها كما تتمثل في التراجيديا الاغريقية ـ كانت بدايات طقوسية متأثرة باحتفالات ديونيسوس الدينية والصراع بين الربيع والشتاء (٦) ، فان الدراما الاغريقية الطقوسية كانت تكتب وتسجل تبعا للقصص والأساطير والأبطال الاغريق في كل عيد أو أحتفال ، بحيث أن العمل الدرامي كان يعرض الى جانب الممارسات الطقوسية تقويما وتأويلا وتفسيرا جديدا لمعنى الأسطورة . وهذا التفسير للأسطورة هو الذي كان يتولاه أفراد الجوقة أو الكورس أو فريق المنشدين .

ولقد ذكرنا من قبل أن الجوقة كانت تلعب دورا بارزا في التراجيديا الاغريقية ، وأن عملها لم يكن قاصرا في حقيقة الامر على التعليق على الأحداث أو على (الفعل) ـ أي التمثيل ـ وانما كان يتعدى ذلك الى توجيه الفكر والوجدان الديني والشعور الأخلاقي عند جمهور المتفرجين طيلة العرض. بل أنه يمكن القول انه في مسرحيات ايسخرلوس وسوفوكليس كانت الجوقة هي المسرحية . ولكن لم يلبث هذا الطقوسي أن زال واختفى في المسرح الروماني . وهذا واضح في مسرحيات سينيكا التي يبدو أنها كتبت للقراءة اكثر منها للتمثيل ، مع أنها ظلت تدور حول موضوعات مستمدة من الثقافة الاغريقية (٧) .



ولم يكن هدفنا بطبيعة الحال أن نتتبع نشأة الدراما وتطورها ، ومع ذلك فاننا لانملك الا أن ننظر بسرعة الى الدراما وبالذات الدراما الشعرية في العالم العربي والظروف التي صاحبت نشأتها والموضوعات التي تعالجها المسرحيات الشعرية ، كما تتمثل في أعمال كبار الدراميين العرب الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر التمثيلي .

---

(٦) يقول الدكتور احمد عثمان في كتابه القيم عن « الشعر الاغريقي » تراثا انسانيا وعالميا » : ان الاغريق وحدهم ـ من بين كل الشعوب القديمة ـ هم الذين عرفوا الدراما في اكمل صورها ، وانه اذا كان هناك من الدارسين من يعتقد ان الشعوب الاخرى القديمة عرفت المسرح والدراما ، فان ما عرفوه لم يكن يعدو في الحقيقة ان يكون بذورا درامية صالحة للاستنبات والتطوير » (صفحة ١٨١) . ولكنه مع ذلك يعترف ان كل الحضارات القديمة بغير استثناء كان لديها « نواة الدراما » وان لم تتطور هذه النواة وتصبح ثمرة . ويرد انفراد الاغريق بالدراما دون سائر الشعوب القديمة اى « ان العقلية الاغريقية منذ بدأت تتجلى عبر اطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى . وهذا يعني ان بذور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم واسلوب حياتهم ورؤيتهم للاشياء . وهذا ما ظهر واضحا في اساطيرهم وملاحمهم التعليمية والغنائية ، بحيث يمكن القول بان الشعر الدرامي جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق ان انجزوه في هذه المجالات جميعا . » (احمد عثمان الشعر الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ـ الكويت مايو ١٩٨٤ ، صفحة ١٨١) .

(٧) راجع المقدمة التي كتبها الدكتور احمد عثمان لترجمته لمسرحية سينيكا : « هرقل فوق جبل اويتا » ـ سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٣٨ ، وزارة الاعلام ، الكويت . مارس ١٩٨١

وعلى الرغم من أن رائد المسرح العربي مارون نقاش أدخل الشعر في بعض مسرحياته كما كان أحمد أبو خليل القباني ـ وهو أيضا من الرواد الأوائل ـ يستعين بالموسيقى والانشاد والرقص ربما لتغطية ضعف البناء المسرحي في مسرحياته كما يقول الدكتور على الراعي في كتابه المرجع : « المسرح في الوطن العربي » [٨] فان البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية كانت هى مسرحيات أحمد شوقى . ومع ذلك فان شوقي كان في مسرحياته ،باستثناء مسرحية الست هدى ، « شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا ، لان هذه المسرحية هي الوحيدة التي تصور « صراعا واضحا » بين مجتمعين هما مجتمع النساء ومجتمع الرجال» .

وقد أظهر شوقي في ذلك « براعة درامية واضحة » الا أن « مهمة » اكتشاف الشعر الدرامي والكتابة به كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي » . وقد وقع عبء قيام الدراما الشعرية على أيه حال على الجيل التالي الذي يضم شعراء دراميين من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي الذي نجح في ايجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعرى وهى الشعر الدرامى ، وهو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها الحوار ، من رسم شخصيات الى تطويرها ، الى خلق مواقف ، الى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (في المسرحيات المفتوحة) الى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية (صفحة ١٦٨) .

وذلك بالاضافة الى المزايا والخصائص الأخرى التي يتميز بها الشعر والتي تزيد من تأثيره وفاعليته في النفس مثل موسيقى الوزن والعاطفة الجياشة التي يحملها الشعر دون النثر ، والتي ترتفع بالموضوع كله الى آفاق أوسع وابعد وأسمى من الواقع المعاش . وكل هذه خصائص تجعل الشعر الدرامي أصلح من النثر في معالجة موضوعات البطولة والتراث .
وهذا ما فعله الشرقاوي . رغم هذا كله فان على الراعي يذهب الى أن « الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري تم على أيدي صلاح عبد الصبور الذي أفلح في بعض مسرحياته على الأقل في أن يمزج عناصر من المسرح الطقوسي والمسرح الفرعوني على الخصوص » مع جو (الحكاية الشعبية) ويضفي على ذلك كله طابع الأمثولة الأخلاقية » فضلا عن ثراء ـ وغنى المعاني والأخيلة والقدرة على استخدام الشعر في رسم « الشخصيات رسما واضحا متميزا » .

ويكفينا هذا لأن المجال هنا ليس مجال تتبع كل الجهود التي قام بها كتابنا الدراميون لأدخال الدراما الشعرية ، وان كانت هناك محاولات كثيرة في العالم العربي يتفاوت نصيبها من النجاح تفاوتا كبيرا . ولكنها كلها محاولات حديثة جدا اذا قورنت بالدراما في الغرب .



في مقاله القصير الممتع عن « الدراما » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » يقول فوليون باورز [٩]« لقد اندثرت الدراما اليونانية القديمة ، اذ ماتت اللغة واتفت أناشيد الجوقة (الكورس) وضاعت الموسيقى كما نسيت تماما حركات الرقص . ومع ذلك فلا تزال النصوص الدرامية الباقية قادرة ـ حين تقدم على خشبة المسرح ـ على أن تحكي

---

(٨) على الراعي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكتاب رقم ٢٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت يناير ١٩٨٠) صفحة ٥٦ .
(٩) Faubion Bowers, "Drama" in International Encyclopaedia of the Social Sciences. Vol. 2, Macmillan, Free press, p. 256.

قصة الاغريق وماضيهم الذي يسمو ويعلو على الزمن . فهي تضفي كثيرا من الأنظار على التماثيل الرخامية الباردة ، وتحيل الأطلال الى أماكن تزخر بالمعنى والحركة وتموج بالبشر الأحياء رغم أنهم أموات . ان فاعلية المسرح وشرعيته تكمن في قدرته على أن يتخطى مسافات الزمان والمكان ويعبر الفواصل التي تقوم حاجزاً بين عقول وافهام الناس ، سواء اكانوا أغرابا أم أقواما متجاورين . فالمسرح هو الحياة وهو ليس الحياة . انه يعانق خيال الأنسان وأوهامه واذا كان المرء لايستطيع أن يعيش بدون وهم أو خيال ، ويجب عليه أن يظل مخلصا للحقيقة والواقع ، فان المسرح هو وحده الذي يستطيع أن يشبع عنده هذه الناحية الانسانية » . وهذا بالضبط هوماتحققه كل الدرامات العالمية العظيمة للانسان .

د . أحمد أبو زيد

* * *

الغربة المكانية في الشعر العربي

عبده بدوي

- ١ -

ما نريد أن نتحدث عنه هو الحديث عن الغربة والأقصاء في الشعر العربي ، ومعنى هذا أننا سنتحدث عن « الغربة المكانية » بعيدا عن مفهوم « الاغتراب »[1] وابتداء نقرر أن الغربة - بمعنى مغادرة الوطن طوعا أو كرها - تكون في الغالب لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية ، ولقد كانت - بحق - محنة الانسان القديم ذلك لأنه لم يكن بعد المغادرة من السّهل دخول المدن الجديدة ، وكلنا يعرف قصص الوحوش التي كانت تقف على مداخل المدن ، والتي كانت تلقي الأسئلة ، وتصرع من لا يعرف الاجابة . . . ثم ان النظرة الى « الوافد » كانت في الغالب مشوبة بالخوف والحذر والتجنب ، والانكار . ولنتأمل قول امرىء القيس :

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها
ولابن جريج في قرى حمص أنكرا

ومهما كانت قدرات هذا الوافد ، فإنه كان في الغالب يضرب في نقطة ضعف . . يضرب في « كعب أخيل » !

وهذه الظاهرة اذا كانت من الغزارة بمكان في العالم القديم ، فإنها كانت ، في الوقت نفسه ، تساعد على إزهار العمل الأدبي ، وعلى تألقه ، وعلى اشتعاله بالحزن[2] . على أن هذه الظاهرة قد بدأت في الخفوت

---

(١) الاغتراب يراه هيجل في صميم بنية الحياة الكلية ، ويراه ماركس في حالات اغتراب الانسان عن عمله ، وعن زملائه ، بينما يراه الوجوديون في البعد عن الوجود العميق ، بحيث لا يكون الأنسان ذاته ، وانما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير ، أو مجرد ترس في نظام صناعي - الوجودية . جون ماكوري . ترجمة د . امام عبدالفتاح امام . العدد ٥٨ من عالم المعرفة . اكتوبر ١٩٨٢ ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ كما لا نقصد بالدراسة ما عناه كولن ولسن في كتابه « الغريب : دراسة في مرض القرن العشرين » ذلك لأنه يدور حول الاغتراب عن المجتمع مع الوجود داخله ، وأن كان في موضوعنا بعض الملامح من هذا ، ولكنها ليست الملامح الرئيسة .

(٢) تأمل قول الشاعر جميل :

أهاجتك المنازل والطلول — عفون وعفت منهن الحمول
أسائل دار بثينة أين حلّت؟ — كأن الدار تفهم ما أقول

ولنتأمل قول الشاعر القطامي :

أحن الى تلك المنازل كلّما — غدا طائر في أيكه يترنّم
بكيت من البينَ المشتّ والتي — صبور علىَ طعن القنا لو علمتم

شيئا فشيئا ، بعد أن أصبح التأقلم في المهاجر الجديدة شيئا واضحا ، بل بعد أن أصبحت هذه المهاجر مطلبا نفسيا واقتصاديا ، وأصبحت المغادرة حقا من حقوق الانسان ، وبخاصة بعد أن أصبحت عمليات « النفي الاضطراري » غير معمول بها الآن ، بعد أن انحسرت موجات الاستعمار . . . المهم أن العالم أصبح « قرية » وصار من السّهل التجوّل داخله ، بل لقد أصبح التجوّل في العالم ضرورة من ضرورات العصر .

- ٢ -

حين نتعرّض لظاهرة الغربة المكانية ، وما قيل فيها من شعر وحين نقف على دوافعه وخصائصه نعرف أن هذا النوع من الشعر كان يفيض فيضا شديدا بسبب الظروف التي أحاطت بالانسان العربي . فالانسان العربي القديم كان محكوما بعنصر « المغادرة » جغرافيا ، ذلك لأن البيئة شحيحة ، ومعادية ، وغير مستقرة ، ثم أنه ، سياسيا واجتماعيا ، كان يحكم عليه أحيانا « بالمغادرة » على نحو ما كانت تفعل القبائل بمن تسميهم « المخلوعين » ، وبخاصة تلك الطائفة المميزة المسماة بالصعاليك ، ثم إن « المنفى » صار سلاحا في يد بعض الحكام المسلمين ، ونحن نعرف أن عمر قد حبس ونفى وضرب ، وعزر عددا من الشعراء ومنهم الحطيئة ، وأبو محجن الثقفي وأبو شجرة . . . ثم استشرت هذه الظاهرة ، ففي زمن بني أمية مثلا نفى الأحوص الى اليمن ، وأبو قطيفة الى الشام ، والعرجي ـ وهو القائل :

أضاعوني . . وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر

سجن في مكة ، وقد كان أبو قطيفة مطاردا . ويروى أن ابن الزّبير حين سمع أبياته التي تقول :

أقر مني السلام ان جئت قومي	وقليل لهم لدي السلام
أقطع الدهر كله باكتئاب	وزفير فما أكاد أنام
نحو قومي اذ فرقت بيننا الـ	دار وحادت عن قصدها الأحلام

قال ابن الزبير : حن والله أبو قطيفة ، وعليه السلام ورحمة الله من لقيه فليخبره أنه آمن فليرجع ، فأخبر بذلك ، فانكفأ الى المدينة راجعا ، فلم يصل اليها حتى مات .(٣)

- ٣ -

والشعراء حين كانوا يغادرون أوطانهم كانوا يغادرونها على كره منهم ، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن ، ذلك لأنهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة ، غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم . . فقد تكون هذه الأشياء علاقة حب ، أو أصواتا كان يأنس بها في ضوء القمر ، أو ارتباطا بنخلة نمت على عينيه ، أو بنجم كما كان يتألق في السماء ، كان يتألق في نفسه . . . المهم أنه كان يغادر هذه الأشياء مهموما محزونا ، وكان تحت الضغوط لا يملك الا الالتفات اليها بشيء من الجلد ، ثم بشيء من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال . ولأمر ما كثر في الشعر العربي تصوير مواقف

(٣) الأغاني ١/ ٢٨ ، ٢٩ ، ديوان القطامي ٢٠٦ .

الوداع ، والالتفات الى الحبيبة وديارها بالعين ، ثم القلب . . . وقد يسير الشاعر بلا قلب(٤) ، وقد كان وراء ذلك بصورة واضحة اختلاط المنازل والأمكنة ، والنزوح الدائم عن الأوطان .(٥)

المهم أن الانسان العربي القديم كان يلتفت ويحن عقلا ووجدانا الى مصادره ، ولهذا تا بعت ظاهرة الوقوف على الأطلال والتذكر رحلتها في القصيدة العربية ، كنوع من استرداد الوطن القديم المشتت ، وان كان الملاحظ أن « ظاهرة المكان » التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي قد تحولت بعد ذلك الى حالات مجردة ، كما أن « الزمن » قد نافس « المكان » شيئا فشيئا ، بل ان بعض النصوص النثرية يمكن أن تعطي الاحساس بالهجرة الى داخل النفس والاعتصام بها ، وبخاصة حين كانت تهب عليها الأحداث . . . المهم ابتداء ان الشعر الجاهلي قد عرف « الخلع » كالحال عند الشعراء الصعاليك ، وعرف « الطرد » على حد ما نعرف من أمرىء القيس وعرف الخروج وراء التكسب كما نعرف من النابغة والأعشى ، وما أكثاره من الحديث عن الأطلال الا مظهرا من مظاهر الأحباط والفشل وعدم الانسجام مع الواقع الجديد بعيدا عن الجذور .

وحين جاء الاسلام لم تقف ظاهرة الغربة ، وانما رأيناها تندلع في أشكال جديدة ، ذلك لأن الاسلام دفع بالعربي دفعا شديدا للتجول داخل الجزيرة ، ثم للخروج منها الى العالم ، وعلى كل فقد كان للقرآن موقف واضح من هذه القضية(٦) وللحديث كذلك موقف واضح(٧) ، بالاضافة الى التراث العربي في مجمله(٨) ، وقد عرفوا الدعاء للانسان

---

(٤)تأمل مثلا قول أبي فراس :

أسير عنها وقلبي في المقام بها ... كأن مهري لثقل السير محتبس

وقول الشريف الرضي :

وتلفتت عيني فمذ خفيت ... عني الطلول . . تلفت القلب

ثم تأمل المقولة التي تقول : ان الالتفات يضر بالعين :

ولي عين أضر بها التفاتي ... الى الأجزاع مطلقة الدموع

ـ الأغاني ٢/ ٢٣٣

(٥)انظر دراسات في الشعر العربي ط ٣ ص ٢٦٣ وما بعدها ، الطبيعة في الشعر الجاهلي . د . نوري حمودي القيسي ٢٥٤ .

(٦)تعرض القرآن الكريم لظاهرة الخروج من الديار في ثلاثة مواضع من سورة البقرة بالآيات ٨٤ ، ٨٥ ، ٢٤٦ .

« . . واذ أخذنا ميثاقكم لا تسفكون دماءكم ولا تخرجون أنفسكم من دياركم ثم أقررتم وأنتم تشهدون ـ ٨٤ ـ ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم وتخرجون فريقا منكم من ديارهم تظاهرون عليهم بالاثم والعدوان وان يأتوكم أسارى تفادوهم وهو محرّم عليكم اخراجهم ـ ٨٥ » .

« ألم تر الى الملأ من بني اسرائيل من بعد موسى اذ قالوا لنبي لهم ابعث لنا ملكا نقاتل في سبيل الله قال هل عسيتم ان كتب عليكم القتال ألاّ تقاتلوا قالوا وما لنا ألاّ نقاتل في سبيل الله وقد أخرجنا من ديارنا وأبنائنا ٢٤٦ »

وجاء في الآية ١٩٥ بسورة آل عمران « . . فاستجاب لهم ربّهم أني لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضكم من بعض فالذين هاجروا وأخرجوا من ديارهم وأوذوا في سبيلي وقاتلوا وقتلوا لأكفرّن عنهم سيئاتهم ولأدخلنّهم جنات تجري من تحتها الأنهار ثوابا من عند الله والله عنده حسن الثواب » .

وجاء في الآية ٦٦ بسورة النساء « . . ولو أنا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعلوه الاّ قليل منهم ، ولو أنّهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيرا لهم وأشدّ تثبيتا » .

وجاء في سورة الحج الآية ٤٠ « . . الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق الاّ أن يقولوا ربنا الله ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيرا ولينصرن الله من ينصره ان الله لقوي عزيز » .

وجاء في سورة الاحزاب ، الآية ٢٦ ، ٢٧ « . . وأنزل الذين ظاهروهم من أهل الكتاب من صياصيهم وقذف في قلوبهم الرعب فريقا تقتلون وتأسرون فريقا ، وأورثكم أرضهم وديارهم وأموالهم وأرضا لم تطأوها وكان الله على كل شيء قديرا .

بالعودة[٩] ، كما تعرضوا لنصيب الأجناس من الحنين[١٠] ، وقد عقدوا أبوابا للظعن الذي كان أجود من قال فيه المثقب العبدي ، ولبيد بن ربيعة وابن النمير الثقفي ، وكثير بن عبد الرحمن ، وذو الرمة والوليد بن عبيد الذي يقول :

رفعوا الهوادج معتمين فما ترى ... الا تلألؤ كوكب في هودج
أمثال بيضات النعام يهزها ... للبعد أمثال النعام المدج[١١]

وجاء في سورة الحشر الآية ٢ « . . هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر ما ظننتم أن يخرجوا وظنوا أنّهم ما نعتهم حصونهم من الله فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف في قلوبهم الرّعب يخربون بيوتهم بأيديهم وايدي المؤمنين فاعتبروا يا أولي الأبصار » .

وأخيرا يتعرض القرآن للديار في سورة الممتحنة الآية ٨ ، ٩ « . . لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم وتقسطوا اليهم أنّ الله يحب المقسطين ، انما ينهاكم الله عن الذين قاتلوكم في الدين ، وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على اخراجكم أن تولّوهم ومن يتولّهم فأولئك هم الظالمون »

. . من كلّ هذا نرى التركيز على أن الاستقرار في الدّيار نعمة ، وأن الخروج منها عقاب ، بل ان عذاب الخروج من الدّيار مقدّم على عذاب الخروج من الأبناء . . أما اذا كان الخروج حبا في اعلاء كلمة الله ، فان صاحبه يكافأ أروع مكافأة .

. . فاذا جئنا ـ مثلا ـ الى مكة ، وترّوينا في الوقوف عندها ، وجدنا قسما بها في سورة البلد « لا أقسم بهذا البلد » وفي سورة التين « وهذا البلد الأمين » كما وجدنا دعاء حارا من قلب سيدنا ابراهيم لها في سورة البقرة آية ١٢٦ ، وفي سورة ابراهيم آية ٣٥ .

(٧) ما أكثر ما حنّ النبيّ لمكة ، ونحن لا ننسى قوله عليه الصلاة والسلام في وداعه لها : « والله انك لأحب أرض الله إليّ ، وانك لأحب أرض الله الى الله ، ولولا أن أهلك أخرجوني ما خرجت منك ، ونحن لا ننسى قول عائشة أم المؤمنين : « لولا الهجرة لسكنت مكة ، فاني لم أر السماء بمكان أقرب الى الأرض منها بمكة ، ولم يطمئن قلبي ببلد قط ما اطمأن بمكة ، ولم أر القمر بمكان أحسن منه بمكّة » ، ولما وفد أصيل الى المدينة سأل النبي عن مكة ، فقال أصيل : عهدتها وقد أخصبت جنباتها ، وابيضّت بطحاؤها ، وأعذق اذخرها ، وأسلب ثمامها ، وأمشر سلمها ، فقال النبي : حسبك يا أصيل لا تحزنا ، وفي رواية : ويها يا أصيل دع القلوب تقر ، وأخيرا فالنبي يقول : حب الوطن من الايمان . . يمكن الرجوع لهذا فيما عقد الترمذي من أبواب في صحيحه لمناقب المدينة ومكة واليمن والشام ، وفي أسد الغابة ٢/ ١٠١ ، والاستيعاب لابن عبدالبر ١/ ٦٨ ، « مطالع البدور في منازل السّرور » لعلاء الدين الغزولي ٢/ ٢٩٢ .

(٨) يلاحظ ما كتبه الجاحظ بصفة خاصة في رسائله وكتبه ، ولمحمد بن سهل بن المرزبان مؤلف عنوانه « الحنين الى الوطن » ، وللوشاء « الشوق والفراق » ، وللقاضي الشريف أبو طاهر الحلبي « الحنين الى الأوطان » ، وما أكثر الذين أفردوا فصولا في مؤلفاتهم للحنين الى الوطن كالبحتري في « الحماسة » ، وأبو هلال في « ديوان المعاني » ، والحصري في « زهر الآداب » ، والراغب الأصفهاني في « محاضرات الأدباء » ، والبيهقي في « المحاسن والمساويء » والمرتضى في أماليه ، والغزولي في « مطالع البدور » ، كما نجد شيئا من هذا عند الأزرقي حين كتب عن مكة ، والخطيب البغدادي حين كتب عن بغداد ، وابن عساكر حين كتب عن دمشق . . ومن هذا التراث الغزير نصل الى عدة قضايا منها أن « فطرة الرجل معجولة بحب الوطن » ، وانه حتى الجبابرة يوجد عندهم الحنين الى الوطن ، وأن الحنين من امارات الرشد ومن امارات العقل ، ومن أسباب الشفاء من المرض وعلى حد قول الجاحظ في رسائله ، ما أكثر الذين طلبوا « شمة من تراب بلخ ، وشربة من ماء واديها أو من ماء دجلة » ، كما أن التراث امتلأ بمقولات في هذا المجال تقول :

- عسرك في دارك خير من يسرك في غربتك .
- الغريب كالغرس الذي زايل أرضه ، وفقد شربه ، فهو ذاو لا يثمر ، وذابل لا ينضر .
- لا تجف أرضا بها قوابلك .
- الخروج من الوطن أحد السبايين ، والجلاء أحد القتلتين .
- حرمة بلدك عليك مثل حرمة أبويك لأن غذاءك منهما ، وغذاءهما منه .
- اذا كنت في غير أهلك فلا تنس نصيبك من الذل .
- الغريب مثل اليتيم اللطيم الذي ثكل أبويه ، ولا أب يحدب عليه .
- سئل أعرابي : ما الغبطة ؟ قال : الكفاية مع لزوم الأوطان ، والجلوس مع الأخوان . وقيل ما الذلة ؟ قال : التنقل في البلدان ، والبعد عن الأوطان .
- الغربة كربة .

(٩) تأمل قول الشاعر :

سقى الله أرض العاشقين بغيثه ... ورّد الى الأوطان كل غريب

(١٠) تأمل قول الجاحظ عن الترك « . . وانما خصوا بالحنين من العجم ، لأن في تركيبهم ، ومشاكلة مياههم ، ومناسبة الحوانهم ، ما ليس مع أحد سواهم ، ألا ترى أنك مع البصري فلا تدري أبصري هو أم كوفي ، وترى المكي فلا ترى أمكي هو أم مدني ، وترى الجبلي فلا تدري أجبلي هو أم خراساني ، وترى الجزري فلا تدري أجزري هو أم شامي ، وأنت لا تغلط في التركي ، ولا تحتاج الى قيافة ولا الى فراسة ، ولا الى مساءلة ، ولسائهم كرجالهم وعوامهم تركيه مثلهم » .
- رسائل الجاحظ تحقيق عبدالسلام هارون ص ٦٣ .

(١١) الأنوار ومحاسن الأشعار لأبي الحسن علي بن محمد بن المطهر العدوي المعروف بالشمشاطي تحقيق صالح مهدي الغزاوي ١٨١ وما بعدها .

وقد عقدوا أبوابا للتطير من الابل والكراهية لها ، لأنها تحمل الظعائن وتشتت الخلان ، كما تعرضوا بصفة خاصة لغراب البين ؟ وقد برز في هذه الجوانب عوف بن الراهب وديك الجن ، وأبو الشيص الذي يقول :

الـنـاس يـلـحـون غـرا ... ب الـبـين لما جـهـلوا
ومـا غـراب الـبـين الا ... نـاقـة أو جـمـل !
ولا اذا صاح غـرا ... ب في الـديـار احـتـمـلوا ![١٢]

ومثل هذا قيل في السفن على نحو ما نسب للسيوفي ، والخباز البلدي ، وعلى نحو قول الحلبي :

انها فـرقـة تـذيـب الـقـلوبـا ... وتـرد الـشـبـان لا شـك شـيـبـا
سلبت قـلبي الـعـزاء فـقـد أضـحـى ... رأمسى مـن الـعـزاء سـلـيـبـا
مـا تـرى السفن كيف تعلو حبـاب الـ ... ـمـاء مـثـل المـطى تـعـلو الـكـثـيـبـا
وكـأن المـلاح اذ حـث أولا ... هـن حـاد غـدا يحـث نـجـيـبـا

ويدخل في هذا الباب ما جاء في العروب والارحية ، ومن أشهر الشعراء في هذا المجال أبو القاسم العلوي الأنطاكي[١٣] ، وما أكثر ما قيل في حنين الأبل ، وفي سرعتها لما يحثها من الشوق ، وقد أنشد الأصمعي في هذا :

اذا عـقـلت حـنـت وان هـي خـلـيـت ... لـتـرتـع ... لم تـرتـع بـأدنى المـراتـع
كـأن لـديـهـا سـائـقـا يـسـتـحـثـهـا ... كفى سـائـقـا الـشـوق بـين الأضـالـع[١٤]

وقد تتحول الناقة الى معادل موضوعي كقول الفرزدق حين رأى نفسه بعيدا بدير حسان :

ولـيـلة بـتـنـا ديـر حـسّـان نـبّـهـت ... هـجـودا وعيـسـا كـالحسـيـان ضـمـرا
بـكت نـاقـتي لـيـلا فـهـاج بـكـاؤهـا ... فـؤادا الى أهـل الـوديـعـة أصـورا
وحـنـت حـنـيـنـا مـنـكـرا هيّجت بـه ... عـلى ذي هـوى من شـوقـه مـا تنكـرا
فـبـتـنـا قـعـودا بـين مـلـتـزم الهـوى ... ونـاهـي جمـان الـعـين أن يـتـحـدرا
تـروم عـلى نـعـمـان في الـفـجـر نـاقـتي ... وان هـي حنـت كنـت بـالـشـوق أعـذرا

وقد جاء في ديوانه :

تحـن بـزوراء المـديـنـة نـاقـتي ... حـنـين عـجـول تـبـتـغـي الـبـو رائـم

ومثل هذا فعل جرير :

تحـن قـلوصـي بـعـد هـدء وهـاجـهـا ... ومـيـض عـلى ذات الـسـلاسـل لامـع

وفعل ذو الرمة :

تحـن الى الـدهـنـا بـخـفـان نـاقـتي ... وأيـن الهـوى من صـوتهـا المـتـرنـم ؟

---

(١٢) نفسه ١٨٣ ، ١٨٤ .
(١٣) نفسه ١٨٤ وما بعدها ، والعروب واحدها العروبة طواحين تقوم على سفن رواكد في النهر كانت شائعة في العراق والجزيرة .
(١٤) نفسه ١٩٢ وما بعدها .

ولم يقفوا عند حنين الابل ، وانما تعدوه الى حنين النواعير ، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا عبدالله بن مسعود ، وصالح الديلمي ، والخباز البلدي ، والصنوبري .

وما يحكم هذا كله أن العربي كان يجزع من الرحيل ، ولكنه لم يكن يتمرد عليه ، أو يحاكمه ، ذلك لأنه كان يستجيب له على مرارة وحزن وعبوس .

- ٤ -

وحين اندلعت هذه الأحاسيس ، وأصبحت « ظاهرة » وجد ما يسمى « بأدب الغرباء » وأول كتاب حمل هذا الاسم كان كتاب « أدب الغرباء »[(١٥)] لأبي الفرج الأصفهاني ، وقد كان معنى هذا الادراك المبكر ، بأن الأدب العربي في مجمله كان أدب مغتربين في الجاهلية وفي الاسلام ، والملاحظة العامة أن العربي لم تكن له حالات رجوع الى الجزيرة بعد الخروج منها ، ذلك لأنه يتقن عملية الاندماج بالآخرين عن طريق أخوة الاسلام ، وعن طريق الزواج ، وعدم التعالي على الآخرين ، بالاضافة الى مثاليته في كل ما يتصل بعالم التجارة أو عالم العبادة والتصوف . ومن هنا فقد كان يختلط بدم الناس وفكرهم ، ولهذا كان من الصعب دفعه أو التخلص منه ، فاذا كسرت القاعدة في الأندلس ، فان العودة لم تكن الى الجزيرة ، وانما الى الشمال الأفريقي على وجه الخصوص ، فالجزيرة العربية كانت تدفع ولا تستعيد ، وكانت كالكأس كلما امتلأت فاضت على الجوانب القريبة .

المهم أنه بعد فترة في الاسلام وجدت طقوس لظاهرة « أدب الغرباء » ، وقد كان الملمح الواضح لهذه الظاهرة هو « الكتابة » التي حلت محل « الرواية » ولنقرأ لأبي الفرج قوله : « وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع اليَّ وعرفته ، وسمعت به وشاهدته ، من أخبار من قال شعرا في غربة ، ونطق عما به من كربه ، وأعلن الشكوى بوخده الى كل مشرد عن أوطانه ، ونازح الدار عن اخوانه ، فكتب بما لقي على الجدران ، وباح بسره في كل حانة وبستان ، اذ كان ذلك قد صار عادة الغرباء في كل بلد ومقصد ، وعلامة بينهم في كل محضر بدعائهم ، واختيار أماكن الكتابة . وكان أن نقل حكاية بطلها المأمون تقول على لسان راو : كنت في جملة عسكر المأمون حين خرج الى بلد الروم ، فدخل وأنا معه الى كنيسة قديمة البناء بالشام ، عجيبة الصور ، فلم يزل يطوف بها ، فلما أراد الخروج قال لي : من شأن الغرباء في الأسفار ، ومن نزحت به الدار عن اخوانه وأترابه ، اذا دخل موضعا مذكورا ، ومشهدا مشهورا ، أن يجعل لنفسه فيه أثرا ، تبركا بدعاء ذوي الغربة ، وأهل التقطع والسياحة ، وقد أحببت أن أدخل في الجملة ، فابغ لي دواة ، فكتب على ما بين باب المذبح هذه الأبيات :

يا معشر الغرباء ردكم ... ولقيتم الأخبار عن قرب
قلبي عليكم مشفق وجل ... فشفا الاله بحفظكم قلبي
اني كتبت لكي أساعدكم ... فاذا قرأتم فاعرفوا كتبي[(١٦)]

(١٥) كتاب أدب الغرباء لأبي الفرج الأصفهاني ـ تحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد ص ٢١ ـ دار الكتاب الجديد ـ بيروت .
(١٦) نفسه ص ٢٣ .

ولقد تنوعت كتابة الغرباء ، فقد كانت بالفحم ، والحبر ، والقلم ، والحمرة ، كما كانت نجرا في الخشب ، ونقرا في جبل ، وحفرا على حجر أو شجر ، أو جص ، وبعضها كان على الصخور وكثيرا ما ينص على أن الصخور كانت ملساء ، ولقد كانوا يتخيرون عادة الأماكن الجليلة فهناك نصوص كتبت على فناء المسجد الجامع ، والكنائس ، ومنارة الاسكندرية ، وبيوت العباد ، وباب المسجد الحرام ، وقبة أبي جعفر المنصور الخضراء ، وقصور أبي جعفر المنصور ، والرشيد ، والمتوكل ، وحائط مقبرة سيبويه وعلى بيت الشاهد ـ بمعنى الشهيد ـ الذي يوجد على يمين الكنيسة وتوضع فيه ذخائر الشهداء ـ أي عظامهم ـ وعلى الأديرة ، وقد تعرف الكنيسة ككنيسة الرُّها . . ولم يقف الأمر عند حد العالم العربي لأنه وجد مغترب يكتب على صخرة بجزيرة « قبرس » وبلدة بنواحي الروم مما يلي خرشنة ، وبلاد عديدة بفارس ، وهناك من يذكر مكانا ولا يسميه ، ولكننا نعرف أنه كان يقصد مكانا بأفريقية ، فهناك حديث عن شيخ بصري « ممن دوخ البلاد وقطع عمره بالأسفار » قال : ركبت في البحر في بعض السِّنين ، فأفضى بنا السَّير الى موضع لا نعرفه ولا يعرفه المركَّب وطرحنا الماء الى جزيرة فيها قوم على صورة الناس الا أنهم يتكلمون بكلام لا يفهم ، ويأكلون من المآكل ما لم تجربه عادة الأنس فاجتمعوا علينا ، وأقبلوا يعجبون بنا ، وخفناهم على أنفسنا ، واستشعرنا الهلاك من طمعهم في قلتنا مع كثرتهم ، ثم توكلنا على الله جل وعز وخرجنا نطلب في تلك المدينة ما نأكله ونشربه ، فوجدنا الطراميس من خبز الدخنْ ولحوما كثيرة لا ندري ما هي ، فاشترينا من ذلك الخبز واللحم وأظنه من لحوم الحيتان ، وصرنا الى الساحل ، وأججنا نارا ، وأقبلنا نُكَبِّبُ من ذلك اللحم ، ولهم أنبذة لا ندري ما هي ، يشربونها ، ويضربون بطبل عظيم ، له في البحر دوي ، فبينما أنا أطوف في تلك المدينة اذ بصرت بكتابة عربية على بابها فتأملتها ، فاذا هي : بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله خالق الخلق ، وصاحب الرزق ، ما أعجب قصتي ، وأعظم محنتي ، أفضتني الخطوب ، وقصدتني النكوب ، حتى بلغت هذا الموضع المهيب ، ولو كان للبعد غاية هي أسحق من هذا المحل لبلغني اليها ولم يقنع الا بها ، وتحت ذلك مكتوب :

من شدة لا يموت الفتى ... ولكن لميقاته يهلك
فسبحان مالك من في السما ... والأرض حقا ولا يملك

فاجتهدت بالمسألة عن الرَّجل وحاله ، فلم يفهم عني ، ولا فهمت عن أحد منهم ، وأقلعنا في غير تلك الليلة ، وسلَّم الله تعالى ، وصرنا الى بلاد اليمن(١٧) . . وأخيرا فكثير منهم كان يؤرخ لما يكتب .

وحين نتأمل في « أدب الغرباء » هذا نراه يدور حول الدعاء بالعودة ، كقول الصَّرويّ :

سقى الله أيام التواصل غيثه ... ورد الى الأوطان كلَّ غريب
فلا خير في الدنيا بغير تواصل ... ولا خير في عيش بغير حبيب

وبعضهم كان يشكو الفقر كهذا الذي كتب على حائط البيت الذي كان يسكنه :

الحمد لله على ما أرى ... من ضيعتي ما بين هذا الورى

---

(١٧) نفسه ص ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤١ وما بعدها .

أصارني الدهر الى حالة ... يعدم فيها الضيف عندي القرى
بدلت من بعد الغنى حاجة ... الى كلاب يلبسون الفرا
أصبح أدم السوق لي مأكلا ... وصار خبز البيت خبز الشرا
من بعد ملكي منزلا مبهجا ... سكنت بيتا من بيوت الكرا
فكيف ألفي ضاحكا لاهيا ... وكيف أحظى بلذيذ الكرى
سبحان من يعلم ما خلفنا ... وتحت أيدينا وتحت الثرى
والحمد لله على ما أرى ... وانقطع الخطب وزال المرا

وقد يكتب أحدهم أبياتا ويوصي بأن تكتب على قبره ، وقد تكتب أبيات وتكون نذرا بفواجع قادمة ، وقد يكتب أحدهم أجوبة على أسئلة في شعر سابق ، أو دعاء على مستغيث كهذا الذي كتب : حضر فلان بن فلان الكاتب هذا الموضوع في مرقعة ، خائفا هاربا مظلوما ، وهو يقول : سترك سترك ! واذا تحته مكتوب بغير ذلك الخط : اللهم استجب دعاه ، واسمع شكواه ، واكشف بلواه :

ورد كل شتيت عن أحبته ... وكل ذي غربة يوما الى الوطن
وارحم تقطعهم في كل مهلكة ... وامنن بلطفك ياذا الطول والمنن

وقد أكد الشاعر علي بن جهم على قضية الأسف على الغربة ، فحين مات في غربته وجد أنه كتب على حائط :

يا رحمتا للغريب في البلد النا ... زح ماذا بنفسه صنعا
فارق أحبابه فما انتفعوا ... بالعيش من بعده وما انتفعنا

وحنّ كثير من الشعراء الى بلدان بعينها ، ويجيء في مقدمتهم الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلبي الذي حنّ من البصرة الى بغداد :

أحن الى بغداد شوقا وانما ... أحن الى ألف بها لي شائق
مقيم بأرض غبت عنها وبدعة ... اقامة معشوق ، ورحلة عاشق[18]

ومن الملاحظ أن الغريب اذا لم يكن شاعرا فانه كان يكتب شعرا لغيره في الموضوع فهناك من كتب أبياتا لأبي الأسود الدؤلي ، وأرطاة بن سهية[19] ، وهناك من كتب شعرا فاضحا في المذكّر ، وقد يعتذر بعضهم عن سقطاته بسبب الغربة[20] .

---

(١٨) نفسه ص ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٢ .

(١٩) نفسه ص ٤٢ ، ٩٤ .

(٢٠) نفسه ص ٩٧ ، وقد جاء في ص ٨٠ : حضر فلان بن فلان ومعه شمعة الزمان فلان بن الخضر .. ولكن الغريب تحتمل هفواته ، وتغفر جناياته ، لبعد داره ، وشحط مزاره ، وحاجته واضطراره ، فمن قرأ ما كتبت فليعذر فيما ارتكبت وقد قلت هذه الأبيات .

- ٥ -

وبصفة عامة نلاحظ أن الشعراء في الغربة كانوا مشتعلين عاطفيا ، واذا كنا قد تعرضنا لجانب معين تحت اسم « أدب الغرباء » وأن الصفة الغالبة عليه لم تكن التجويد ، والوصول الى قمم كبيرة بسبب الانفعال الزائد ، والقصد الى « التنفيس » السريع عن النفس ، فإنه الى جانب ذلك يوجد نوع من الشعر المحكم الذي دار حول قضية الغربة ، ولقد كان من الطبيعي أن يكثر الشعراء في هذا الميدان ، الى حد أن بعضهم ـ وهو مقيم ـ كان يخلق له وطنا ثم يحن اليه . ذلك لأن الحنين الى جانب كونه عاطفة جياشة كان انتماء الى شيء ما ، وفي ضوء هذا كثر الشعراء الذين حنوا بصفة خاصة الى « نجد » وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي فذكر في معجمه أن الشعراء لم يذكروا موضعا كما ذكروا نجدا ، على أن من يتتبع ما قيل في نجد يمكنه أن يستنتج أن نجدا لم تكن غير مجرد رمز للجزيرة العربية ، وللنقاء الأول ، وللرغبة في العودة الى هذا النقاء . . أو على هذا النوع من أنواع المستحيلات(٢١) ومن الأدلة على أن « نجدا » صار رمزا تركز

---

(٢١) نلاحظ شيئا من الغزارة في هذه الأبيات .

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة   بأسناد نجد وهي خضر متونها
بلاد بها كنا نحلّ فأصبحت   خلاء ترعاها مع الأدم عينها
تلقيت فيها بالشباب وبالصبا   تميل بما أهوى علي غصونها

* * *

أكرّر طرفي نحو نجد وانني   إليه وإن لم يدرك الطّرف أنظر
حنينا الى أرض كأن ترابها   اذا أمطرت عود ومسك وعنبر
بلاد كأن الأقحوان بأرضه   ونور الأقاحي وشي برد محبر

* * *

قفا ودعا نجدا ومن حلّ بالحمى   وقل لنجد عندنا أن يودّعا
وليست عشيّات الحمى برواجع   اليك ولكن خلّ عينك تدمعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا   وحالت بنات الشوق يحنن نزّعا
بكت عيني اليسرى فلما زجرتها   عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

وقال ابو جعفر عبد الملك بن سعيد في الشاعرة حفصة المروانية :

رعى الله ليلا لم يرح بمذمم   عشيّة وارانا بجود مؤمل
وقد خفقت من نحو نجد أريجة   اذ نفحت هبّت بريا القرنفل

* * *

لا والمنازل من نجد وليلتنا   بالخيف اذ جدالنا بيننا جسد
كم رام منا الكرى من لطف مسلكه   نوما فما انفكّ لا خد ولا عضد

* * *

أقول لصاحبي - والعيس تهوي   بنا بين المنيفة فالضمار
تمتّع من شميم عرار نجد   فما بعد العشية من عرار

* * *

خليليّ ان حالت بحمص منيتي   فلا تدفناني وارفعاني الى نجد
احنّ الى نجد واني لآيس   طوال الليالي من قفولي الى نجد

* * *

وما نظري من نحو نجد بنافع   أجل - لا - ولكني الى ذاك أنظر

* * *

يذكرني عهد الصبا ونسيمه   نسيم الصبا من نحو نجد اذا هبّا

* * *

الشاعرات عليه(٢٢) ، وقريب من هذا الحديث عن الحجاز ومكة ، ودواوين الشعراء القدامى تحدثنا عن هذا(٢٣) ، واذا كانت المرأة وقفت الى جانب نجد ، فاننا نجدها قد تأخذ موقفا من الحجاز(٢٤) واذا كانت قضية الوطن بصفة خاصة تقوم على « التجريد » في نفس المغترب ، فانه كان وراء ذلك طبيعة الشعر العربي بصفة عامة ، بالاضافة الى أن

---

(٢٢) نجد في كتاب شاعرات العرب للسيوطي . جمع وتحقيق عبدالبديع صقر شعرا كثيرا ، فنجد قد تكون معشوقا ، وعالما سحريا ، ولونا من أنواع المستحيلات .

تقول رامة بنت الحصين الأسدية :

ألام على نجد ومن يك ذا هوى   يهيجه للشوق شيء يرابمه .. الخ

وتقول :

لقد تبدلت من نجد وساكنه   أرض بها الديك يزقو والسنانير

وحين تزوجت زينب الصبية وحملت من البادية الى الحضر ، وقيل لها : بدلت بما هو أحسن قالت :

أقول لأدنى صاحبيّ أسرّه   وللعين دمع يحدر الكحل ساكبه
لعمري لنهي باللّوي نازح القذى   تقيّ النواحي غير طرق مشاربه
أحبّ الينا من صهاريج ملئت   للعب ولم تملح لدى ملاعبه
وريح صبا نجد اذا ما تنسمت   ضحى أو سرت جنح الظلام جنائبه
فيا حبذا نجد وطيب ترابه   اذا هضبته بالعشى هواضبه
وأقسم لا أنساه ما دمت حية   وما دام ليل من نهار يعاقبه
ولا زال هذا القطر يسفر لوعة   بذكراه حتى يترك الماء شاربه

وتقول امرأة من بني عامر :

اذا ما بلغتم سالمين فبلغوا   تحيّة من قد ظنّ ان لا يرى نجدا

وتقول شهدة بنت الأبري :

واذا تبسّمَ ثغر برق منجد   أجرى دموع العين بالهملان

وما قالته ميسون زوج معاوية ، وليلى العفيفة ـ صاحبة البراق ـ في الغربة مشهور .

(٢٣) اول ما يقابلنا عنترة ، فهناك شعر منسوب اليه يقول :

برد نسيم الحجاز في السحر   اذا أتاني بريحه العطر
ألذ عندي مما حوته يدي   من اللآلىء والأموال والبدر
وملك كسرى لا أشتهيه اذا   ما غاب وجه الحبيب عن نظري

ويقول :

فبالله يا ريح الحجاز تنفسي   على كبد حرّى تذوب من الوجد

ويقول الشاعر الشمّاخ :

فبات مهيا يذكّرني الهوى   كأني لبرق بالحجاز صديق

ويقول جميل :

أنا جميل والحجاز وطني   فيه هوى نفسي وفيه شجني

والقطامي يقول :

ريح الحجاز بحق من أنشاك   ردّي السلام وحيّ من حيّاك

ومن الشعراء الذين حنوا الى مكة عمرو بن الحارث بن عمر بن مضاض في القصيدة التي أولها :

كأن لم يكن بين الحجون الى الصّفا   أنيس ولم يسمر بمكة سامر

وهناك شعر فيها لبلال الحبشي ، وابن مكتوم ، ويروى أن أمية بن أبي عائذ حين سمع منه عبدالعزيز بن مروان قوله :

متى راكب من أهل مصر وأهله   بمكة من مصر العشية راجع

قال له : اشتقت والله اهلك ، فقال : نعم والله أيها الأمير .

ـ معجم البلدان ٥/ ١٨٣ ، ١٨٦ ، الأغاني ٢٣/ ١٦٥ ـ

(٢٤) جاء في الأغاني ٨/ ٢٧٢ ، ٢٧٣ أن حبيبة سعيد بن عبدالرحمن كانت تنهه عن حب الحجاز فقال ردا عليها :

لا ترجعن الى الحجاز فانّه   بلد به عيش الكريم مذمم
وهلمّ جاورنا فقلت لها : المصري   عيش بطيبة ويح غيرك أنعم
أيفارق الوطن الحبيب لمنزل   ناء ، ويشري بالحديث الأقدم
ان الحمام الى الحجاز يهيج لي   طربا ترنّمه اذا يترنّم

فكرة الوطن في الشعر الجاهلي كانت قائمة أساسا على التشكيك ، ونظرة الى دواوين الشعر القدامى تؤكد هذا[٢٥] . . وعلى كل فاذا كانت نجد ـ ثم الحجاز ـ تمثل عصبية ، وفردوسا مفقودا « بل ومستحيلا » عند الشعراء ، فان الملاحظ على شعراء المتصوفة أنهم حتى وان ذكروا نجدا والحجاز ، الا أنهم بصفة عامة كانوا يبطلون الزمان والمكان ، ذلك لأن ما كان يهمهم في المقام الأول هو خلق حالة من حالات الوجد ، ليمكن « التواجد » عليها !

ـ ٦ ـ

وابتداء فقد كان من الطبيعي أن تجيب الحضارة على السؤال الذهبي الذي يقول : لماذا يحب الانسان وطنه ؟[٢٦] ، وكان من الطبيعي أن يوجد صراع البادية والمدينة ، ولقد كانت المرأة شديدة الحنين الى البادية[٢٧] ،

---

(٢٥) تأمل مثلا مطالع المعلقات ، وتأمل قول الحارث بن حلزة في المفضليات :

لمن الديار عفون بالحبس آياتها كمهارق الفرس ؟

ونجد طفيل الغنوي في ديوانه يقول :

لمن طلل بذي خيم قديم يلوح كأن باقيه وشوم ؟

وفي المفضليات نجد بشامة بن الغدير يقول :

لمن الديار عفون بالجزع بالدوم بين بحار فالشرع ؟

ويقول عوف بن الأحوص الطلابي :

هدمت الحياض فلم يغادر لحوض من نصائبه ازاء
فلأيام اليمين رسوم دار وما أبقى من الحطب الصلاء

ويقول الأخنس بن شهاب التغلبي :

لابنة حطان بن عوف منازل كما رقّش العنوان في الرّق كاتب

ويقول المرقش الأكبر :

أمن آل اسماء الطلول الدوارس تخطط فيها الطير قفر عساسي

ويقول ايضا :

هل تعرف الدار عفا رسمها الا الأثافي ومبنى الخيم ؟

كما يقول المرقش الأصغر :

أمن رسم دار ماء عينيك تسفح غدا من مقام اهله وتروحوا ؟

ثم ان للبدء بالأطلال دلالة واضحة على ما نحن فيه .

(٢٦) يلاحظ أن المعاجم المعتمدة تحدثنا عن أن الوطن هو مربض الأبل والغنم ، ثم اتسع فشمل الانسان حين أقام في مكان ، وابتداء فهم لم يربطوا بين الانسان ومكان ولادته ذلك لأن المكان غير مستقر في الصحراء ، والوطن على رأي ابن سيده في المخصص ٤/ ١١٩ حيث أقمت من بلد أو دار . ومعنى هذا أن الانسان هو الذي يختار وطنه ، وحين جاء الاسلام جعل كل مكان يقف فيه الانسان موطنا ، ومنه جاء مصطلح « مواطن مكة » في أول الأمر ، بل يمكن القول بأن الاسلام خلخل فكرة الوطن والتعصب لها ، حين جعل من نفسه وطنا حقيقيا للمسلم ، وفي الوقت نفسه ساعد على خلق تلك الحالة التي يمكن أن يطلق عليها هذا المصطلح (Homesickness) وتعني حدوث كآبة ذهنية وبدنية بسبب الغياب عن الوطن والحنين إليه ، وبخاصة حين تعرضوا لعدد من الأمراض بسبب اختلاف البيئة ـ ومرض المكيين في المدينة مشهور ـ وبسبب العجز عن عملية التلاؤم في أول الأمر ـ انظر الحنين الى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي . ومحمد ابراهيم الحر . دار نهضة مصر ص ٨ وما بعدها ـ وبصفة عامة فالأمر عندهم كان محكوما « بالاعتدال » في ضوء مقولة مروج الذهب للمسعودي ٢/ ٦١ ، ٦٣ : وكل بلد يزول عنه الاعتدال انتسب أهله الى سوء الحال .

أما الشعراء فقد اجابوا على السؤال الذهبي بأكثر من طريقة ، فعنترة يذكر أن حنينه الى أرض الشربة يرجع الى رائحة التراب الذي يشبه رائحة العنبر ، والنابغة يذكر أن به ذكرياته وملاعبه ، ويؤكد على أن رماده ككحل العين ، وشبيب بن البرصاء يراه منابت لشجر بعينه ، وابن الرومي يقول انه صحب فيه الشبيبة والصّبا ، وقد رآه ابو فراس ـ من الأسر ـ أمه المحزونة ، وقال ابن المنجم ان الشباب حلّ به قائمة ، وجعفر بن علبة يتمنى به شربة ماء من بئر بعينها ، وأبو الحسن علي بن محمد الساعاتي يذكر به ملفا من ملاعبه ، وابن عساكر لا ينسى فيه روضا رعاه بالأصائل ، وهناك من أحبه لأن به سليمي « وان كانت بواديه الجدوب ! » ، وهناك من رآه نخلة :

ألا فاسلمي يا نخلة بين قادس وبين العذيب لا يجاورك النخل

وهناك من مزج بين الحبيب والوطن كابن حمديس :

رشا أحن الى هواه كأنه وطن ولدت بأرضه ولدت

وما أكثر الذين ذكروا مفاخرهم به كعبيد بن وهب ، وابن الحائك ، وحضرمي بن عامر ، وأبي الغول الطهوي .

ولكن في الوقت نفسه كان يوجد تيار يتفهم الواقع الجديد ، لأنهم بعد فترة واءموا بين ما يسمى « العشيرة والبلدية » ، وتحمسوا لمواطنهم الجديدة ، فربيعة البصرة كانت تقابل ربيعة الكوفة ، وتميم الكوفة تقابل تميم البصرة ، وبكر الكوفة تقابل بكر البصرة ، بل لقد غلبوا المدن على الدولة فقالوا : العراقين والمصرين ، وكان من الطبيعي أن يرتفع صوت الافتخار بالمدن على حد ما نعرف من شعراء كعرقلة الكلبي ، وابن عنين ، ونصر الهيتي ، والأديب القيسراني ، وكلنا يذكر ما قاله ابن الساعاتي في دمشق ، وابن زمرك في غرناطة ، وابن الخياط في مصر ، وعلى حد ما هو مقال في الحواضر كالبصرة ، والكوفة ، وخراسان ، والفسطاط ، ومدن الأندلس بصفة خاصة لاحاطة الأعداء بها[٢٨] ، ولقد وجد من يربطهم بالحاضرة من وقت بعيد على حد ما نعرف من النابغة الجعدي ، الذي دخل على عثمان بن عفان قائلا : أستودعك الله يا أمير المؤمنين ، قال : وأين تريد يا أبا ليلى ؟ قال : ألحق بأبلي فأشرب من ألبانها فاني منكر نفسي ، فقال : أتعربا بعد الهجرة أبا ليلى ، أما علمت أن ذلك مكروه ، قال : ما علمت[٢٩] . . وفي الوقت نفسه كان هناك تيار آخر يدعو الى التحلد وعدم مفارقة الوطن على حد ما نعرف من عبدالله بن جعفر بن أبي طالب الذي قال لمعلم أولاده : لا تروهم قصيدة عروة بن الورد التي يقول فيها :

دعيني للغنى أسعى فاني ... رأيت الناس شرهم الفقير

ويقول : أن هذا يدعوهم الى الغربة عن أوطانهم[٣٠] . . المهم أنه وجد من يغير العصبية شيئا فشيئا من البادية الى المدينة ، ووجد من يدعو الى عدم فراق الوطن ، ولكن التيار الأول كان جارفا ، على أن هذا لم يمنع الشعراء من الحنين الى الأماكن التي تركوها ، سواء أكانت حقيقة أو رمزا ، وبخاصة حين كانت تنزل الفواجع ببعض المدن على نحو ما نعرف من ظاهرة رثاء المدن في القديم ، أو في تذكرها كما نعرف حديثا من الشعر المهجري ، أو في التحسر عليها كما هو مشاهد في الشعر الفلسطيني !

ـ ٧ ـ

على أن ظاهرة الاحساس بالغربة والحنين الى الوطن تندلع أكثر ما تندلع حين يقع الشاعر في قبضة الموت أو الأسر ، أو السجن ، وقد بدأ امرؤ القيس البكاء من هذه الدائرة الحزينة في قصيدته التي يقول فيها :

---

(٢٧) كانت هناك من ضاقت بالمدينة كنائلة زوج عثمان بن عفان التي قالت قبل ان تأنس بالمدينة كلاما منه :

أبى الله الاّ أنّ أكون غريبة ... بيثرب لا أما لديّ ولا أبا

وأبيات ميسون زوج معاوية مشهورة والتي أولها :

لبيت تخفق الأرواح فيه ... أحبّ الى من قصر منيف

ومثل هذه النغمة نسمعها من ليلى العفيفة صاحبة البراق .

(٢٨) انظر فجر الاسلام لأحمد أمين ١/ ٢٢٣ وتأمل قول د . يوسف خليف في حياة الشعر في الكوفة ص ٣٧ « وكأنما يأبى العرب الاّ أن تخضع حياتهم ـ سواء أكانت في هجرة القبيلة أم في ظلال المدينة ـ للون من العصبية التي لم يكونوا يصورون حياتهم الاّ على أساس منها » .

(٢٩) الأغاني ٥/ ١٠ والملاحظ أن النابغة الجعدي ما كان يقصد غير الحرية في المدينة والحرية في البادية .

(٣٠) الأغاني ٣/ ٧٥ .

ألا أبلغ بني حجر بن عمرو   وأبلغ ذلك الحي الحريدا
بأني قد بقيت بقاء نفس   ولم أخلق سلاما أو حديدا
فلو أني هلكت بدار قومي   لقلت الموت حق لا خلودا
ولكني هلكت بأرض قوم   بعيد عن دياركم بعيدا

وقد قدم لنا عبد يغوث بن وقاص الحارثي درة حقيقية في هذا المجال حين سيق في الاسر ليقتل بعيدا عن وطنه(٣١) ، وسرعان ما تبعتها درة أخرى للشاعر الاسلامي مالك بن الريب الذي كان في جيش سعيد بن عثمان بن عفان في خراسان ، وحين أحيط بالموت بعيدا عن الوطن راح يحن الى الوطن ، ويذكر لنا العديد من الطقوس الجنائزية في الوطن(٣٢) ، ثم هناك نص رائع حن فيه السمهري بن بشر العكلي الى وطنه(٣٣) ، وهناك شعر حن فيه ابن مفرغ

---

(٣١) جاء في شرح اختيارات المفضل للتبريزي . تحقيق د . فخر الدين قباوه ص ٢/٧٦٦ :

ألا لا تلوماني ، كفى اللوم مابيا   فما لكما في اللوم خير ، ولا ليا
ألم تعلما أن الملامة نفعها   قليل ، وما لومي أخي من شماليا ؟
فيا راكبا أمّا عرضت فبلّغن   نداماي من نجران ألّا تلاقيا
جزى الله قومي بالكلاب ملامة   صريحهم ، والآخرين المواليا
أبا كرب ، والأيهمين كليهما   وقيسا بأعلى حضرموت ، اليمانيا
ولو شئت نجتني من الخيل نهدة   ترى خلفها الحو الجياد ، تواليا
ولكنني . أحمي ذمار أبيكم   وكان الرماح يختطفن المحاميا
أقول . وقد شدّوا لساني بنسعة   : أمعشر تيم ، أطلقوا عن لسانيا
أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا   فان أخاكم لم يكن من بوائيا
فان تقتلوني تقتلوا بي سيدا   وان تطلقوني تحربوني ما ليا
أحقا عباد الله ، أن لست سامعا   نشيد الرعاء ، المعزبين المتاليا
وتضحك مني شيخة عبشمية   كأن لم ترى قبلي أسيرا يمانيا
وظلّ نساء الحيّ حولي ركّدا   يراودن مني ما تريد نسائيا
وقد علمت عرسي مليكة ، أنني   أنا الليث ، معدوا علي ، وعاديا
وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ   ـمطيّ ، وأمضي حيث لاحي ماضيا
وأنحر للشرب الكرام مطيّتي   وأصدع بين القينتين ردائيا
وكنت اذا ماالخيل شمصها القنا   لبيقا بتصريف القناة بنانيا
وعادية سوم الجراد ، وزعتها   بكفيّ وقد أنحوا الى العواليا
كأني لم أركب جوادا ، ولم أقل   لخيلي : كريّ نفسيّ عن رجاليا
ولم أسبأ الزق الرويّ ، ولم أقل   لأيسار صدق : أعظموا ضوء ناريا

وتأمل قول أعرابي لساجنه :

أقول لبوابّ والسجن مغلق   وقد لاح برق ما الذي تريان
فقالا ترى برقا يلوح وما الذي   يشوقك من برق يلوح يماني
فقلت : افتحا لي الباب أنظر ساعة   لعلّي أرى البرق الذي تريان

(٣٢) هي تلك القصيدة التي يقول فيها :

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة   بجنب الغضا أزجي القلاص النّواجيا
فليتّ الغضا لم يقطع الركب عرضه   وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضا مزار ...   ولكن الغضا ليس دانيا
تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد   سوى السيف والرّمح الرديني باكيا
ولكن بأطراف السّمينة نسوة   عزيز عليهنّ العشية مابيا

وهو في سجنه بسجستان الى الوطن ، ومثل هذا فعله الشاعر المسمى نصيب الأصغر(٣٤) ، وقد أكثر شعراء كثيرون في هذا الجانب نذكر منهم الشاعر ابن قطيفة ، الذي نفاه ابن الزبير فتذكر غربته وحن حنينا شديدا في قصيدته التي أولها :

أقرمني السلام ان جئت قومي   وقليل لهم لدي السلام(٣٥)

وتذكر أرض الحبيبة عند شعراء الغزل من الوفرة بمكان ، وقضية النفي في الاطار الاسلامي قد كثرت ابتداء من عهد عمر بن الخطاب الذي ضرب وسجن وعزل وحد ونفى وكان في مقدمة الشعراء الذين نفوا الى حضوضي أبو محجن الثقفي(٣٦) ، وقد كان هذا العنف وراء توظيف الرمز والكناية توظيفا جديدا على حد ما فعل حميد بن ثور حين تغزل في

أقول لأصحابي : ارفعوني لأنني   يقرّ بعيني أن سهيل بدا ليا
فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا   برابية .. اني مقيم لياليا
يقولون : لا تبعد ! وهم يدفنونني   وأين مكان البعد الا مكانيا
فيا صاحبي ، اما عرضت فبلّغن   بني مازن والريّب .. الا تلاقيا
وعطّل قلوصي في الركاب ، فانّها   ستفلق أكبادا ، وتبكي بواكيا
بعيد ، غريب الدّار ، ثاو بقفرة   يد الدّهر معروفا بأن لا تدانيا
أقلب طرفي حول رحلي فلا أرى   به من عيون المؤنسات مراعيا
وبالرمل منا نسوة لو شهدنني   بكين ، وفدّين الطّبيب المداويا
وما كان عهد الرمل عندي وأهله   ذميما ، ولا ودعّت بالرّمل قاليا
فمنهن أميّ ، وابنتاها ، وخالتي   وباكية أخرى تهيج البواكيا

انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ، تحقيق محمود شاكر ١/ ٣٥٢ ، وانظر تحليل د . سعد دعبيس لهذه القصيدة في العدد ١٣ من مجلة الشعر « تكرار الرمّل هنا أشبه برمز لتعلقه بوطنه ، ومثل هذا تكراره لكلمة الغضا ، فكلاهما رمز للوطن ، والشاعر يرى أن الوطن رمز للحياة ، أو هو الحياة ، لأنه رمز للتداني والاجتماع والوصل واللقاء ، أما الغربة فهي رمز للموت والكآبة والفناء » وهذا يذكرنا بما قيل عن أبي علي القالي ، بأنه حين أحسّ بالموت في الغربة ، أوصى أن يكتب على قبره هذين البيتين :

صلوا لحد قبري بالطريق وودعّوا   فليس لمن وارى التراب حبيبُ
ولا تدفنوني بالعراء فربّما   بكى إن رأى قبر الغريب غريب !

(٣٣) أول القصيدة :

ألا حيّ ليلى اذا ألمّ لمامها   وكان مع القوم الأعادي كلامها

انظر دراسة في نص شعر أموي . د . عبده بدوي . العدد ١٣ من مجلة كلية الآداب والتربية بالكويت .

(٣٤) جاء في شعر بن مفرغ الحميري . جمع وتقديم د . داود سلوم ص ١٢٤

دار سلمى بالخبت ذي الأطلال   كيف نوم الأسير في الأغلال
أين مني السلام من بعد نأي   فارجعي لي تحيتي وسؤالي
أين مني نجائبي وجيادي   وغزالي سقى الإله غزالي
أين - لا أين - جنتي وسلاحي   ومطايا يسرها لارتحالي
هلم الدهر عرشنا فتداعى   فبلينا اذ كل شيء بال
أم قضينا حاجاتنا فالى المو   ت مصير الملوك والأقيال

وتأمل الشعراء السود وخصائصهم الشعرية . د . عبده بدوي ص ١٥٦ .

(٣٥) الأغاني ١/ ٣٩ .

(٣٦) الأغاني ٢١/ ١٣٨ وهو القائل :

اذا متّ فادفنيّ الى أصل كرمة   تروّيّ عظامي بعد موتي عروقها
ولا تدفنني في الفلاة فانني   أخاف اذا ما مت الاّ أذوقها

ولقد ضرب عمر أبا شجرة وسجن الحطيئة ، وعزل النعمان بن عدي ، وحد أبا محجن ونفاه ، وقد حبس عثمان ضابىء بن الحارث البرجمي ، وحدّ على شاعره النجاشي .

شجرة وكان يقصد امرأة ، ولعل هذا كان وراء ما سمي « بأدب الحمام » الذي ظهر فجأة في العصر الأموي ، وبخاصة عند شعراء المدن ، ذلك لأن الحديث عن القطا كان هو الغالب على الشعر من قبل(٣٧) .

- ٨ -

فاذا جئنا الى العصر الحديث وجدنا كثرة كاثرة من الشعراء الذين حنوا الى وطنهم تحت وطأة ظاهرة « النفي السياسي » بصفة خاصة ، وذلك حين أجبر كثير من الشعراء على ترك الوطن على نحو ما نعرف من رفاعة بدوي رافع الطهطاوي الذي نفي الى السودان(٣٨) ، وعلى حد ما نعرف من هذه اللوعة الجزلة التي تقابلنا عند محمود سامي البارودي حين أبعد عن وطنه الى سيلان(٣٩) ، ومثل هذا نجده عند أحمد شوقي على حد ما نعرف مثلا من سينيته التي قال فيها :

وطني لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتني اليه في الخلد نفسي

وعلى حد ما نعرف من أندلسياته ، وهو القائل :

ياساكني مصر انا لا نزال على ... عهد الوفاء وان غبنا مقيمينا

---

(٣٧) تأمل قول حميد بن ثور في ديوانه بتحقيق الميمني :

وما هاج هذا الشوق الا يمامة ... دعت ساق حر ترحة وترنما
مطوقة طوقا وليس بحلية ... ولا ضرب صواغ بكفيه درهما

ولأبي فراس أكثر من وقفة ، ونحن لا ننسى ما قاله العباس بن الأحنف في حالة احتضاره - كما جاء في النجوم الزاهرة ٢/١٢٨ ، ١٢٩ .

ولقد زاد الفؤاد شجى ... طائر يبكي على فننه
شفه ما شفه فبكى ... كلنا يبكي على سكنه

وما فعله الحسن بن عبدالله المعروف بالبندنيجي الذي رأى حمامة تنوح بباب الطاق ببغداد ، فابتاعها بخمسمائة درهم ، وأطلقها وقال قصيدته المشهورة التي أولها :

ناحت مطوقة بباب الطاق ... فجرت سوابق دمعي المهراق

(٣٨) تأمل قوله « من طبع الأحرار احراز الحنين الى الأوطان ، وموطن الانسان على الدوام محبوب ، ومنشؤه مألوف له مرغوب » وقوله « فلا زلت أتشوق الى وطني الخصوصي ، وأتشوق وأتطلع الى أخباره السارة وأتعرف ، ولا أساوي بطهطا الخصية سواها في القيام بالحقوق واكرام مثواها ، وقوله « حب الأوطان على عظم الحسب وكرم الأدب أبهى عنوانا .. لا سيّما اذا كان الموطن منبت العز والسعادة » .. وهو يطلق على مصر « سلطانة المدن ورئيسة بلاد الدنيا » - انظر مقدمة وطنية مصر . بولاق ١٢٨٣هـ ، الأعمال الكاملة لرفاعة . د . محمد عمارة ١/٢٥٦ ، تخليص الابريز ٢٠٣ وقد قال وهو في باريس :

زمن علىّ به لمصر قديتها ... حق وليق عاطل السكران
لو شابهت عيناي فاظن نيلها ... لم توف بعض شفائه أحزاني
ولئن حلفت بأن مصر لجنة ... وقطوفها للفائزين دواني
والنيل كوثرها الشهي شرابه ... لأبرّ كل البر في ايماني

(٣٩) على نحو ما نعرف مثلا من قصائده التي أولها :

متى ترد الهيم الحوائم منهلا ... تبلّ به الأكباد وهي عطاش
(و) لبيك يا داعي الأشواق من داعي ... أسمعت قلبي وان أخطأت أسماعي
(و) هل من طبيب لداء الحب أوراقي ؟ ... يشفي عليلا أخا حزن وايراق
(و) أسلة سيف ، أم عقيقة بارق ... أضاءت لنا وهنا سماوة بارق
(و) أين أيام لذتي وشبابي ... أتراها تعود بعد الذهاب
(و) لكل دمع جرى من مقلة سبب ... وكيف يملك دمع العين مكتئب

ديوان البارودي - ضبط علي الجارم ومحمد شفيق معروف - جـ٢ ص ١٤٥ ، ٢٢٥ ، ٣٨٣ ، وانظر ما جاء في الجزء الأول ص ٤٠ ، ٤٧ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٤ وقد نبه الدكتور محمد حسين هيكل في المقدمة لهذه الظاهرة فقال : وكانت ربة الشعر نعم العزاء ، مدت اليه قيثارها ، وألهمته أبلغ آياتها يوقعها عليها ليصعد في أنغامها كربة نفسه ، وهم قلبه ، يراجعه الحنين الى الوطن فيشكو النوى ويصور الوطن أروع صورة في أبرع عبارة ، ويثور على الحنين الى الوطن فيلعن مصر ويهجو ناسها » .

هـلا بـعـثـتـم لـنـا من مـاء نهركـم   شـيـئـا نـبـل بـه أحـشـاء صـاديـنـا
كـل المنـاهـل بـعـد الـنـيـل آمـنـة   مـا أبـعـد النـيـل الا عن أمـانـيـنـا(٤٠)

وقريب من هذا نجده عند خليل مطران ، وولي الدين يكن ، وتأمل قول عبدالمحسن الكاظمي :

تـشـد الـرحـل من بـلـد لأخـرى   ومـا لمـنـاك مـن بـلـد نـصـيـب
وفي مـصـر أراك وأنـت لاه   وقـلـبـك في الـعـراق جـوى يـذوب
وأصـبـو لـلـحـمـى بـجـمـيـع قـلـبي   كـذا فـلـيـصـب لـلوطـن الـغـريـب !

ونحن لا ننسى حنين المهجريين المشتعل الى أوطانهم في عالمهم الغريب ، وحنين السودانيين البائس حين يرو أنفسهم معزولين في عدد من بلدان العالم ، أما الشعر الفلسطيني ، فهو يجعل الحنين في الغربة وسيلة للحلم بالوطن المفقود ، ومحاولة لإثبات ملكية أشياء كثيرة حتى لا تضيع في غمار الزمن ، واكتفاء برؤ ية أي شيء يجيء من الوطن ، وممن أبدع في هذا يوسف الخطيب الذي يقول لطائر :

لكأن في عينيك بعض اللمح من وطني
لو قشة مما يرف ببيدر البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لو قشة بيد ، ومزقة سوسن بيد !

.. ولعل أحدا في الشعر المعاصر لم يحترق بالغربة كما احترق الشاعر عبد الوهاب البياتي ، فله دواوين كاملة في هذا مثل (أشعار في النفى) ، وهو يذكر أشياء كثيرة في الوطن ، ويركز بصفة خاصة على والده ، وزوجه ، وشوارع بغداد ، وولديه /علي وسعيد ، وقبرة ، وليلة مقمرة ، والنخيل ، وبغداد ، وحين يكاد ينفجر قلبه ، يصرخ قائلا « أعدني الى وطني » :

إلهي . . . أعدني الى وطني عندليب
على جنح غيمه
على ضوءنجمه
. . أعدني فلّه
ترف على صدر نبع وتلّه
. . إلهي أعدني الى وطني عندليب

كما أنه كانت لغربة بدر شاكر السياب مرارة خاصة ، ذلك لأنها تتصل بعجز الانسان أمام القوى القاهرة ، وأمام

(٤٠) الشوقيات ٢ / ٢٤٤ ، ١٠٤ وانظر قصيدته التي عنوانها تحت أمينة ص ١٠٣ .

توديع الانسان لأجزاء تموت تباعا في جسمه ونفسه ، ومن هنا لا يملك الا النواح المدمر ، والأمل اليائس[٤١] ، وغربة أحمد عبد المعطي حجازي من باريس تبدو معشوقة ، ذلك لأنه يصمم على أن يعيشها حتى لو هلك « تحت الرذاذ

---

(٤١) هو يبدأ رحلة الغربة بالكتابة من روما ، ذاكرا أنه يبكي على وطنه من غربته ويعيش على ذكراه ، ووراء القصيدة وعي اجتماعي بفقر الانسان وهوانه في الوطن ، وضغط العالم الغربي عليه ، وقد كتبها عام ١٩٦١ ويختمها بقوله : سأحس عبيرك في نفسي ، يتثال ويقرع كالجرس . ثم نراه غريبا في ثلاث مدن هي لندن وباريس والكويت ، وهو يصرخ صراخا عاليا في لندن لأنه عرف حقيقة مرضه ، ومن ثم نراه في عام ١٩٦٣ يكتب العديد من القصائد في محنته في الغربة ولقد كانت عيناه ـ وقلبه ـ على زوجه وأولاده وأمه الميتة وقريته بصفة خاصة والوطن بصفة عامة ، وحين « يوصي » نراه يقول :

ان مت يا وطني فقبر في مقابرك الكئيبة
أقصى مناي ، وان سلمت فان كوخا في الحقول
هو ما أريد من الحياة ، فدى صحاراك الرحيبة
أرياض لندن والدروب ولا أصابتك المصيبة

وحين لا يثق في العودة يقول :

ان يكتب الله لي العود الى العراق
فسوف ألثم الثرى ، أعانق الشجر
أصيح بالبشر
« يا أرج الجنة ، يا اخوة ، يا رفاق ،
الحسن البصري جاب أرض واق واق
فيا رأى أحسن عيشا منه في العراق »
وأذكر العراق : لعت القمر الحبيب
من أفق العراق يرتمي على : آه يا قمر
أما لثمت وجه غيلان ؟ أنا الغريب
يكفيه لو لثمت غيلان ان انتثر
منك ضياء عبر شبّاك الأب الكئيب
ومسّ منه الثغر والشعر
. . ما أطول الليل ، وأقسى مدينة السّهر
ومدينة النوم بلا قمر ص ٢٩٩

ولقد كان يتابع السياسة في وطنه ، وهلل لمصرع عبدالكريم قاسم ص ٣٠٩ وحنينه من باريس لوطنه حنين عابر ، ذلك لأنه من جانب آخر كان انسانا عابرا ، ولقد كان اهتمامه أساسا بزائرة تركت له زهورا في زهرية ، وكلمة « الى اللقاء » كما في قصيدة ليلة في باريس ص ٦٢١ ، وفي قصائده التي كتبها من الكويت كان قد أدرك أنه لا أمل في نجاته من المرض ، ومن هنا صرخ :

واحسرتاه . . فلن أعود الى العراق ص ٣٣٢

وطلب الموت ص ٧٠٦

أليس يكفي أيها الاله
أن الفناء غاية الحياة
. . هات الردى ، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل المقبره
رصاصة الرحمة يا اله !

الدفء »(٤٢) ، وحين يصادف جرحى الحرب في باريس يذكرهم بأن المدن الأجنبية فاتنة ، وبأن الغرباء فيها في حاجة الى أقدامهم وأذرعهم ، وبالرغم من حزنه عليهم الا أنه سيبقى على الرغم من أنه « سيدخل في الليل لحده » ثم ان الأشياء المصرية قد بدأت في الشحوب كما في قصيدة سفر . وفي الحقيقة نراه يفقد ماضيه ، ويعاني من أجل التعود على القناع البديل :

دائما سنظل نتأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل

وقد يلجأ الشاعر ى حلم اليقظة لمحمد الفيتوري في ديوانه البطل والثورة والمشنقة :

أحلم أنني لقيته
وأننا تعانقنا معا
وأنني غفوت في قصر النعاس الخشن
هنيهة على ذراع وطني

وهناك من يقهر الغربة نفسيا ويعود ، على نحو ما فعل محمد أبو دومة في بودابست :

ـ اني أتحول كل مساء
ـ تتحول ؟
ـ أتحول ورقة بردي
أغمس شوقي في نهر الأسفار
وأكتب فوق ضلوعي لأميرة سرى
أنقش أياما وحكايات
أنسج من نبض اللهفة مظروفا ، وأخبيء نفسي فيه
ـ وماذا بعد ؟
ـ أستعطف عزم الريح لترفعها لحبيبي !

---

(٤٢) كائنات مملكة الليل . احمد عبدالمعطي حجازي ، وتأمل قوله :

أنت فاتنة
وأنا هرم
أتأمل في صفحة السّون وجهي
مبتسما دامعا
.. أنت فاتنة
تبحثين عن الحب ، لكنني
أقتفي أثرا ضائعا
كان لابد أن نلتقي في صباي
إذن
لعشقتك عشق الجنون ،
وكنّا رحلنا معا !

.. ولعل المتنبي كان أروع من قهر الغربة في الشعر العربي ، على نحو ما نعرف مثلا من حنينه الى دمشق حين رأى نفسه في جنة من جنات الدنيا بأرض فارس ، فمع أنه كان مسحورا بجمال الطبيعة ، ورسم لها أكثر من لوحة خالدة ، الا أنه سرعان ما ذكر على وجه الخصوص « دمشق » .

مغاني الشعب طيبا في المغاني | بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربيّ فيها | غريب الوجه واليد واللّسان
.. ولو كانت دمشق ثنى عناني | لبيق الثرد صيني الجفان
يقول بشعب بوّان حصاني | : أعن هذا يسار الى الطعان ؟

وفي الشعر الديني نجد هجرة الى الأماكن المقدسة ، ومحاولة للعيش في هذا الزمان الروحي ، فاذا دخلنا عالم الصوفية وجدنا تعطيلا للزمان والمكان ، ووجدنا من يقول للبسطامي : انه يمشي على الماء والهواء ، ويأتي مكة طائرا ، فيشطح في الرد عليه : المؤمن أكبر على الله من الغراب ، فالغراب يفعل هذا ، كما يقول : المؤمن الجيد تجيئه مكة ، وتطوف حوله ، وترجع ، ولا يشعر به أحد كأنه أخذ ، ودواوينهم مليئة بمثل هذا الشطح على نحو ما نعرف بصفة خاصة من أعمال السهروردي والحلاج ، وابن عربي ، وابن الفارض .

- ٩ -

واذا كنا نجد في الشعر نوعا من الغربة البسيطة داخل الوطن ، على نحو ما نعرف من شعر المفارقة القديم حيث كان الشاعر ينتقل من نجع الى نجع ومن البادية الى المدينة ، فان الأجيال الحديثة عرفت هذا حين تركت القرية الى المدينة ، نرى هذا في الحديث عن « جيكور » للشاعر السياب حين كتب في البصرة وفي بغداد ، ونرى هذا في تذكرات صلاح عبدالصبور لقريته في الشرقية ، كما نراه بصورة أوضح وأعمق عند محمد عبدالمعطي الهمشري حين قدم ترجمة ذاتية للريف الذي خرج منه ، وعند أحمد عبدالمعطي حجازي الذي كان يتصور نفسه دائما يعود الى الصرية ، والذي كان لا يكف عن ذكر خضرتها وبساطتها ، ويقيم مقارنة بين ناسها وناس المدينة :

- يام عم من أين الطريق ؟
أين طريق السيدة ؟
- أيمن قليلا ، ثم أيسّر يا بني
قال ولم ينظر اليّ
وسرت يا ليل المدينة
أجرّ ساقي المجهده ، للسيده
بلا نقود جائع حتى العياء

وما أكثر هذا عند شعراء السودان ، وقد نجد الاحساس بالغربة الآن عند العرب المغتربين في العالم العربي ، ولكن الظاهرة العامة ان الاحساس بالغربة هذا سرعان ما يتضاءل ، ويضيع ، وبخاصة عند الشعراء المحسوبين على القومية العربية ، فهم يرون أن العالم العربي قرية واحدة ، وأنهم جزء من هذا العالم الذي ينتقلون اليه .

- ١٠ -

اذا كان هذا الحنين غارقا في الألم لبعد الشاعر عن وطنه ، فان هناك جانبا من الشعر يقال على البعد ولكنه مليء بالمرح والسعادة على حد ما نعرف من أعمال علي محمود طه ، وكلنا يعرف « أغنية الجندول » في « كرنفال فينسيا »

قال : من أين ؟ وأصغي ورنا — قلت من مصر غريب ههنا
قال : ان كنت غريبا فأنا — لم تكن فينيسيا لي موطنا
قلت ـ والنشوة تسري في لساني ـ — : هاجت الذكرى فاين الهرمان
أين وادي السحر صداح المغان — أين ماء النيل ؟ أين الضفتان

آه لو كنت معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم اثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليل من ليالي كليوبتره .

ومثل هذه النغمة نجدها عند صالح جودت حين راح يفخر على فتاة أجنبية بأنه من بلاد عريقة ثم انطلق يصف بلاده ، وعند نزار قباني في محاوراته لأسبانية في قصر الحمراء ، وعند عمر ابو ريشة في تطوافه بكثير من مدن العالم ، الى حد عشق الغربة ، على نحو قوله في قصيدة الغربة :

يا غربتي لا تطلقي أسري — لم يبق لي في العمر ما يغري

وعند هلال ناجي حين ساح في بعض المدن الأوروبية كما في ديوانه « ساق على الدانوب » ولقد عمق نزار قباني هذه الظاهرة ولونها وموسقها بأكثر مما يطيق الشعر ، وبخاصة في ديوانه الأخير(٤٣) الذي اهتم فيه بعربيات عصريات في الخارج ، على نحو ما نعرف من قصيدته فاطمة في الريف البريطاني التي نراها توصيه بأن يمسك يدها كي لا يضيع ونراه محتفظا بخصائصه العربية :

لندن تمطرني ثلجا ، وأبقى باشتهائي بدويا
لندن تمنحني كل الثقافات ، وأبقى بجنوني عربيا
. . لم ير الريف البريطاني من قبلك
عينين تقولان كلاما عربيا !

وهو ـ في نشوته بفاطمة ـ لا يغفل عن واقع العالم العربي ، على نحو قوله في « مع فاطمة في قطار الجنون » :
انني أعرف معنى أن يكون المرء في حالة عشق خلف أسوار الزّمان العربي
وأنا أعرف معنى أن يبوح المرء . .
أو يهمس . . أو ينطق . . في هذا الزمان العربي

(٤٣) الحب لا يقف على الضوء الأحمر .

وأنا أعرف معنى أن تكون امرأتي . .
رغم ارهاب الزمان العربي !
فأنا تطلبني الشرطة للتحقيق في ألوان عينيك . .
وفيما تحت قمصاني

المهم أنه يعطي حبيبته فاطمة ملامح وخصائص عربية حتى لتبدو صورة للوطن ، فكحلها حجازي ، وهي تتكسر كفناجين الياقوت ، ويتصالح في عينيها الضوء والعتمة ، ولها شعر غجري ، وشفتان ممتلئتان كحبتي فاكهة ، وعينان تنقطان العسل الأسود ، وشفة سفلى تنقّط الشعر ، وحلق طويل برن كناقوس كنيسة ، ثم انها عصفورة قادمة من المياه الدافئة ، وسمكة تتكلم العربية ، وتتهجّى كلمات الحب باللغة الفرنسية .

- ١١ -

من الملاحظ أن التراث العربي كان تشخيصه سلبيا حين تكلم عن الغربة ، وعن وحدة الانسان في هذه الغربة ، فنحن لا ننسى قول ابن قتيبة في تأويل شكل القرآن « . . من انفرد فكّر ، وتوهم ، واستوحش ، وتخيّل ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع » ولا قول الجاحظ « . . واذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورته الكبيرة ، وارتاب ، وتفرّق ذهنه ، وانتقضت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع »(٤٤)

والملاحظة العامة أن هذا الخوف اذا كان قد عرف طريقه الى الانسان العربي القديم الذي كتب عليه الترحّل والهجرة بل وأصبح يؤرخ بالهجرة ، باعتبارها أهم حدث اسلامي ، فان هذا الخوف قد تعمّق بعد ذلك حين أخذ له أبعادا أكبر من مجرد الخروج الحسّي من الوطن ، ذلك حين كان يحسّ البعض أن الوطن قد استلب منه حتى ولو كان يعيش داخله ، وان كنا نلاحظ أن هناك أصواتا قليلة مخالفة لهذا الخط الرئيسي كانت تدعو الى عدم التجزّر ، والى الحركة على خطوط الطول والعرض بالعالم(٤٥)

. . وعلى كل فاذا أردنا التّعرف على ظاهرة الغربة والحنين الى الوطن في ضوء ما يراه المحدثون نجد اختلافا بين النظرتين ، فهناك من يقول : ان الحنين الى الوطن يتولد أساسا من خلل في الخيال عند الانسان ، وهو ينتج عادة من اتجاه العصارة العصبية في اتجاه واحد بعينه في المخ ، ومن ثم لا تتولّد من جراء ذلك الاّ فكرة واحدة بعينها ، وهي الرّغبة في العودة الى الوطن ، والحنين الدائم للعودة ، وفي ضوء هذا يراه البعض « مرضا ريفيا » يتمكّن من الانسان حتى يجد نفسه عائدا للعيش في ظلاله . ويتحقّق هذا أروع ما يكون التحقق عند الذين أبعدوا ظلما عن الوطن . وهناك نظرة

---

(٤٤) انظر مشكل تأويل القرآن ٨٧ ، والحيوان ٦/ ٢٥٠ ، ومخطوط الرّقة والبكاء لموفق الدين عبدالله بن أحمد بن محمد بن قدامة المقدسي ٥٤١ - ٦٢٠هـ - المخطوطات المصورة بمكتبة المخطوطات بجامعة الكويت .

(٤٥) للأمام الشافعي شعر في هذا ، ومن حد قول الشاعر صرّدر :

تنقّلْ ركابك في العلا ودع الغواني للصدور
فمخالفو أوطانهم أمثال سكان القبور

وهذا يذكرنا بقول الشاعر العراقي عبدالغني الجميل :

دع العراق وما فيه لساكنه وارحل وحلّ لشام القوم تأويه
ولا تقل وطني فيه ولا سكني ما آفة للمرء الاّ حب تأويه

ومثل هذا نجده عند العراقيّين عبدالغفار الأخرس وعبدالحميد الشاوي ، ونجده عند المصري عبدالحليم المصري ، واللبناني ناصف اليازجي ، والشامي حليم دموس .

تقول بأنّه مرض محبّب للذات ، وكثير من الشعراء ، يؤجّجون هذا الجانب ليشتعل الشعر عندهم ، على أن صورة « المكان » لا تكون هي الملمح الرئيسي في عملية التذكر ، ذلك لأن الذي يسيطر على الشاعر أساسا هو فيض ذكرياته عن طفولته ، وعن شبابه الذي عاشه في الوطن ، وقد يكون الأمر أمر حب ذهب ولكن ما زالت له بقايا داخل النّفس ـ وعلى حدّ تعبير الشاعر نصيب الأكبر له « عقابيل » ـ والملاحظة العامة أن الانسان حين يتحقق له هذا الحلم ، وحين يتمكن من العودة تطير الأخيلة ، وتجفّ الرؤى العذبة ، ويصبح محاصرا بواقع غليظ جهم ، فبعد أن كان يقول كأشجع السّلمي :

ومغترب ينقضي ليله ... فنونا ومقلته تدمع
يؤرّقه نأيه في البلا ... د فما يستقر به مضجع
اذا الليل ألبسه ثوبه ... تقلّب فيه فتى موجع

نراه يتألم بعد العودة كقول أبي العلاء :

يا لهف نفسي على أني رجعت الى ... أرض الشآم ولم أهلك ببغدادا
اذا رأيت أمورا لا توافقني ... قلت : الأياب الى الأوطان أدّى ذا

وهناك من يذكر أن الحنين انقلاب داخلي يرتبط أقوى ارتباط بظاهرة التذكّر ، ومن ثم فان حاسّة السّمع يكون لها دور هام في هذا المجال ، فصوت المرأة مثلا يصبح أروع من ملامحها ، وعلى كل فحاسّة السمع ـ وهي مرهفة عند الانسان العربي والصحراوي على وجه الخصوص ـ تهب الحساسية والشاعرية للأماكن والأشياء .

وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره علاقة حميمة توجد عند الانسان ، وتستمر بوجود الأبويين ، وبالمراحل الأولى للنمو الشخصي ، وقد يكمن عند الانسان ، ويظهر فجأة على نحو ما هو معروف من أن بعض الشعراء يحاول الاحتفاظ بمواقف طفولية بعينها ، ثم يفجرها في عدد المواقف .

ومهما يكمن من شيء ، فقد قيل عنه انه مرض ريفي ، وبرض مميت ، ومرض نفسي ، وأنه كثيرا ما يكون الحرمان الاجتماعي وراء العديد من ظواهره . ومن المعروف أن الانسان الحر هو الانسان الذي يتصرف بكامل اختياره في المكان والزمان والموقف ، وأن الغريب لا يملك هذا ، وأنه سيظل دائما على احساس « بالانفصام » عن المحيط الذي حوله(٤٦) وفي ضوء هذا يتحقّق القول بأن الغربة محنة

ـ ١٢ ـ

. . كان من الطّبيعي أن تؤثر الغربة على بنية القصيدة ، ذلك لأنها لم تكن حادثا عارضا ، وانما كانت حادثا موجعا في كثير من الأحيان ، وبخاصة حين كان الشاعر يضطر الى الغربة اضطرارا . ولعلّ أوّل شيء بارز يقابلنا في هذا

(٤٦) راجع مجلة ديوجين . العدد السابع . مايو ١٩٦٨ ص ٤٠ ـ ٥٣ ، وانظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر . د . احسان عباس سلسلة عالم المعرفة ص ١١١ ، والأدب وقيم الحياة المعاصرة . د . محمد زكي العشماوي ٤٧ وما بعدها .

الاتجاه هو استبدال المطلع الطللي عند بعضهم بقضية الحنين الى الوطن ، وقد رأينا هذا يكثر ابتداء من شعراء الفتوح الأسلامية المبكرة ، على حدّ قول واحد منهم :

خليـلي هـل بـالشام عـين حـزينـة
تـبكي عـلى نـجـد لـعـلّي أعـينـهـا
وهـل بـائـع نفسـا بنفس أو الأسى
إليها ، فـأخـلاهـا بـذاك حنينهـا
وأسـلمنـا الـبـاكـون الاّ حمـامـة
مـطوقـة قـد بـان عـنهـا قـرينـهـا
تجـاوبهـا أخـرى عـلى خـيـزرانـة
يكـاد يـدنّيهـا من الأرض لينهـا[٤٧]

وقد ظهر هذا بصفة خاصة عند أبي فراس في أسره ، والصّمة بن عبدالله القشيري في بلاد فارس . ولما كان الانسان العربي يهرب من الشكوى عادة ، فإنه كان يتعامل مع من يبكي ويشكو عنه ، وقد يكون ما يتعامل معه قناعا . وبصفة عامة فقد كان الأقرب إليه هو إلقاء الهم في الغربة على الناقة كقول الفرزدق :

ولـيـلة بـتـنـا ديـر حسـان نـبّـهـت
هجـودا ، وعيسـا كـالحسيّات ضمّـرا
بكت نـاقـتي لـيـلا فـهـاج بكـاؤ هـا
فـؤادا الى أهـل الـوديـعـة أصـورا
وحـنّت حـنيـنـا منكـرا هيـجـت بـه
عـلى ذي هـوى من شـوقـه مـا تنكـرا
فـبتـنـا قـعـودا بـين مـلتـزم الهـوى
ونـاهـي جمـان الـعـين أن يـتـحـدّرا
تـروم عـلى نعمـان في الفجـر نـاقتي
وان هي حنّت كنت بـالشـوق أعـذرا

وكقوله :

تحـنّ بـزوراء المـديـنـة نـاقـتي
حنـين عجـول تبتـغي البّـو رائـم[٤٨]

---

(٤٧) شعر الفتوح الاسلامية . د . نعمان القاضي ص ٢٥٧ .
(٤٨) الحسيات : القسيّ . الوديعة : مكان . أصور : أميل ديوانه ١/ ٣٤٥، ٢/ ٣٠٧ .

وكقول جرير :

تحنّ قلوصي بعد هدء وهاجها
وميض على ذات السلاسل لامع[٤٩]

وكقول ذو الرمة :

تحن الى الدهنا بخفان ناقتي
وأين الهوى من صوتها المترنم ؟[٥٠]

وقد يكون المعادل للوطن نخلة كقول عوف بن مالك التميمي :

أيا نخلة دون العذيب بتلعة
سقيت الغوادي المدجنات من النخل

وقول آخر :

ألا فاسلمي يا نخلة بين قادس
وبين العذيب لا يجاورك النخل

ونحن لا ننسى قول عبدالرحمن الدّاخل في الأندلس :

تبدّت لنا وسط الرّصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل

فالنخلة كانت رمزا وتجسيما ، وتذكيرا بالوطن البعيد .

واذا كان شعر الغربة المكانية قد صاحب الانسان في بعض مواقفه ، وكان وراء الشعراء العذريين بصفة خاصة ، ووراء ما يسمى « أدب الحمام » و « أدب الغرباء » ، فان الملاحظ أنه كثر كثرة شديدة مع حركة الأحياء في الشعر العربي ، بعد أن تعمّقت مفاهيمه . ذلك لأن القسمة الرئيسة في وجة الأحياء كانت العودة الى روعة الماضي ، وبخاصة الموضوعات المشتعلة فيه . ثم انه سامر في ازدهاره حتى الأربعينات من هذا القرن ، حيث كانت المرحلة الرومانسية تشكل الملامح الرئيسة في هذه الفترة ، التي كانت تمثل مرحلة مخاض حادة بين الرومانسية والواقعية ، بمعنى أنه كانت هناك مرحلة هجرة من تيار الى تيار ، ومن ثم كان ذبول هذا النوع من الشعر الرومانسي في ضوء ظاهرة التكيّف الاجتماعي الذي أعطى القصيدة نوعا من الصلابة ، وصرامة القالب ، وتعقيل العواطف ، وحيث أصبح الشاعر يتعامل مع الفعل أكثر من التعامل مع الانفعال ، وحيث أخذت بذور الدراما تنمو في العديد من القصائد ، وتتغلب الجوانب الموضوعية على الجوانب الذاتية ، وبعبارة واضحة كان ظهور الصّراع في القصائد الجديدة .

(٤٩) ديوان ص ٢٩٠ .
(٥٠) ديوانه ص ٧٠٩ .

وقد كان يمكن القول بأن شعر الغربة والحنين لن يمثل مساحة كبيرة في الشعر الحديث ، ذلك لان دواعيه قلّت في الشعر العربي . ولكن الملاحظ انه ظهرت زهور بديلة في حديقة الشعر العربي ، تتمثل أساسا فيما يمكن أن يسمى « شعر النّفي » سواء أكان النفي للشاعر طوعا أو كرها ، خاصة وأننا رأينا عددا من الشعراء مذادين عن أوطانهم ، وعن أنفسهم ، ومن الطبيعي أنهم من خلال عملية النّفي يأخذون من الينابيع التي يعتمد عليها شعر الغربة والحنين ، ولأنهم يصبحون في مواجهة أوطان مفقودة ، وطمأنينة ضائعة ، ومن ثم نراهم يركّزون على التّعامل مع المواقف الطفولية ، والجوانب الباسمة التي مرت ولن تعود ، ووسيلتهم الى ذلك المناجاة ، وفي الوقت نفسه نراهم متمزّقين ، ومكروبين ، ومحزونين ، ومضطربي الأحاسيس والدوافع . . ومن الطبيعي أن هذا ينعكس على الأداة ، فنرى جيشانا ، وتداعيا ، ورقة مفرطة ، وانفعالات زائدة ، ومن الطّبيعي كذلك أن هذا يبعد الشاعر عن الجزالة وعن التماسك ، ويجعله يركز على الموسيقى أكثر من الصّورة ، ذلك أن الشاعر أصبح يتعامل مع شيء مجرد هو « غياب الوطن » ، ولأن الموسيقى لا تتعامل أساسا مع الشيء المحسوس[٥١] ، ثم ان الموسيقى هنا ـ بالعديد من الايقاعات وتدرجاتها ـ تتفق مع حالات الارتياب ، وتفريق الذهن ، وبطء الزّمن ، واهتزاز المكان ، والميل الى النّجوى ، بالاضافة الى « انتقاض الاخلاط » على حدّ تعبير الجاحظ ، فاذا جئنا الى التشكيل بالصّور في هذا الشعر ، وجدنا أن الصّورة الى حد ما ـ على غير عادة الشعر العربي ـ تبتعد عن التحديد ، وابراز المحسوس ، والوصف ، واللّون . . المهم أن الصّور هنا ليست مجرد صور جمالية لها علاقات هندسية ، ذلك لأن علاقاتها قبل أي شيء علاقات نفسية ، ثم ان وضعها الطبيعي أنها « في القصيدة ، وليست « على » القصيدة ، ومن الطبيعي أنها تأخذ مكوناتها من شمولية الموقف ، وحتى حين يكون التعامل في المقام الأول مع الصّورة ـ وليس الموسيقى ـ فان الملاحظ أننا نرى صورا محزونة ومشتتة ومأساوية ، وذات صلة حميمة بالموسيقى ، ونحن لا ننسى هنا التفات البلاغيين الى أن مواقف الرّحيل تتكون من صور حزينة[٥٢] فالأخطل مثلا يربط بين المرتحل وبين المصلوب والملتاث :

كأنّه عاشق قد مدّ صفحته
يوم الرّحيل الى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته
مواصل لتمطيه من الكسل

وابن المعتز لا ينسى التّركيز على عملية الخوف في لحظات التوديع فيقول :

أشرن على خوف بأغصان فضّة
مقوّمة أثمارهن عقيق

ومثل هذا نجده عند الشاعر الأسود نصيب الأكبر . . ومما ساعد على هذا انفعالهم الزائد الذي قد يخلخل البناء في بعض القصائد ، والذي يرفع درجة الايقاع ، ثم انهم يتعاملون في الوقت نفسه مع بعض الظواهر العدمية كالفراق

---

(٥١) نرى هذا بصفة خاصة في شعر المهجريين ، كما أن الرقة المفرطة « والتماوت » والأحساس الضاعف ، والانفجار العاطفي يغطي مساحات كبيرة من الشعر العربي .
(٥٢) أسرار البلاغة لعبدالقاهر ١٧٦ ـ ١٧٩ .

والحرمان والمرض والموت ، فهم ينطلقون أساسا من مرتكزات مأساوية يجيء في مقدمتها « فقد شيء » وكما أن هذا يتطلّب التعامل مع رموز بعينها كالقطا والحمام والبرق والريح ـ وكلها رموز تدل على المفارقة ـ فانه في الوقت نفسه ينعكس على الأداة . فعدم التماسك يؤدي الى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام ، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أدوات النداء والاستغاثة والندبة ، والانفجارات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللين والمد والأصوات المتقدمة في الفم شيئا طبيعيا ـ وأظهر ما يكون هذا في القافية ـ وفي الوقت نفسه نرى اهتماما بظاهرة التنغيم في ضوء أنها قرينة للمعنى النحوي ، ذلك لأن ايقاع الجملة يؤثر في معناها مع الاحتفاظ بكل جزئية من جزئياتها ، فهي للاستفهام ان ألقيت في نغمة تساؤل ، وهي للتعجب ان ألقيت على هيئة التعجب ، وهي للنفي ان سيقت في نغمة الانكار ، ثم ان وراء هذا ما يسمى بلغة الجسم أو علم الكينات) Kinesics(ولكل شعب حركاته الجسمية ، وكثير من نصوص الحنين تساعد على هذا ، ذلك لأن هذا الانسان مشحون بالتوتر ، ومن ثم فانه يكون كثير الحركة ، والاشارة . .

ثم ان هذا الشعر لما كان متفجرا وذائبا فان الغالب عليه عدم التّعامل مع الجزالة ، ذلك لأن الشاعر الغريب كان يرسل نفسه إرسالا ، وكان لا يقف كثيرا عند التماسك المكثف المسمّى بالجزالة ، أو التّعامل مع الزّخارف والبديع الذي كان يتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية والفراغ ، ولكن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموما ومسكونا بالتّوتر ، ومتعاملا مع الانفعال ، ومستطارا على حد قول ابن مفرغ الحميري (ت عام ٦٩) تقريبا :

سـما بـرق الجـمـانـة فـاسـتـطارا
لـعـلّ الـبـرق ذاك يحـور نـارا

ولما كان في هذا العالم البائس يحتاج إلى من يكلّمه ، فانه كان يخلق أشياء يكلمها وقد يكون هذا الشيء داراً كقول جميل :

أهـاجـتـك المـنـازل والـطلول
عـفـون وخـفّ مـنـهـن الحـمـول
أسـائـل دار بـثـنـة : أيـن حـلّت
كـأنّ الـدار تـفـهـم مـا أقـول ؟

أو ناقة كقول الراعي النميري :
وحـنّـت الى أرض الـعـراق حمـولـتي
ومـا قـيظ أجـواف العـراق بـطائـل
فـقلت لهـا : لا تجـزعي وتـربّـصي
مـن الله سـيـبـا انـه ذو نـوافـل
كـلي الحمض بعـد المقحمـين ، ورازمي
الى قـابـل ثم اعـذري بعـد قـابـل

وبصفة عامة فيا يحكم الموقف في هذا الشعر أنه تعبير عن عاطفة من أجل العاطفة ، وكثيرا ما كان استشفاء من ألم مثار ، ومع أنه كان يمكن أن يتحول الى اضاءة للعالم ، الاّ أنه وقف عند اضاءة النفس المعذّبة بالبعد .

وما يهمنا من هذا كلّه هو الميل الى الأخذ بأسلوب الحوار المبسط ، فهو قد يكلم نفسه ، وقد يكلم الآخرين كالحيوانات والطيور ، ومن ثم فان هذا الأسلوب الحواري أعطى للشعر نوعا من الحيوية والفاعلية ، على أن هذا النوع من الشعر كان يمكن أن يكون أكثر حيوية ودهشة ، لو كان متعاملا مع عنصر الصراع ، ذلك لأنه في الغالب ـ كالحال في الشعر العربي ـ يقف عند حدّ المواساة ، والمشاركة في البكاء ، والوصف من خارج المشهد ، وفي ضوء هذا تظلّ القصيدة العربية ـ وبخاصة ما يتصل منها بشعر الغربة والحنين ـ معتمدة أكثر ما تعتمد على عناصر السّرد والنجوى والوصف ، وبعيدة عن المعمار المتصاعد شيئا فشيئا ، الى ما يمكن أن يسمى بالذّروة ، أو ما يمكن أن يسمّى بالبسط القصصي والعرض الدرامي . صحيح أننا نجد في بعض القصائد رموزا ، واقتباسا ورؤ ى وواقعا معاشا ، ومغامرات وجودية ولغوية ، الا أن كل هذا لا ينهض كل النّهوض بالقصيدة المعاصرة ، ذلك لأنه كثيرا ما يكون زهورا صناعية موضوعة على جسد القصيدة ، ولعلّ مما يدل على هذا أن الشاعر عادة لا يقول لنا شيئا عن حكاية غربته ، وعن دوافعها ، ذلك لأن ما يشغله في المقام الأول هو أنه يريد أن ينوح ويندب ويناجي لأنه انسان مستطار ، وهو لا يفجر هذه القضايا تفجيرا ، ولا يلجأ الى التركيب ذلك لأنه يعزف على وتر واحد .

وبصفة عامة فشعر الغربة في مجمله تتكرر فيه المواقف ـ بل الموقف الواحد ـ والتداعيات ، والمفردات ، والصّور ، ثم ان الموسيقى تكاد تكون واحدة ، فهو عادة لا يتعامل مع كل البحور ، وانما يتعامل مع ما يمكن أن يسمى بالبحور التي تساعد على الشجي كالبسيط ، أو المترعة بالموسيقى كالبحور ذات التفعيلة الواحدة ، بالاضافة الى ما يسمّى بالقوافي الغنية المطلقة ، وكثيرا ما تكون القوافي مكسورة لأن الكسر يساعد على الشكوى والأنين والانكسار ، والقصائد عادة ليست طويلة لأنها مجرد نفثات للمستطار ، أو مجرد وصف للذين يعيشون تجاربهم من الخارج .

. . المهم أنه كان من قدر الانسان العربي الاهتمام « بالمكان المفقود » على الحقيقة وعلى المجاز . ففي الماضي كان « الطلل » رمزا لعالم مفقود ، وزمان ضائع يحاول الشاعر أن يتشبث بهما ما وسعه التشبث ، ولقد كان هذا سرا وراء استمرارية الحديث عن الطّلل في كل العصور ، واذا كان هذا واضحا في الشعر المعاصر عن طريق رموزه وأساطيره ، فالطلل قد يكون رمزا لشيخوخة العمر والفكر ولقضية الموت التي لا مفر منها ، ولضياع شيء لابد منه ، ويقابل أسطوريا باسطورة طائر الفينيق الذي يكثر الحديث عنها الشعراء المعاصرون ، والتي تبدأ بأنه يحرق نفسه أي أنه يتحوّل الى طلل ، ثم يقوم ـ تماما ، كما يعقب الحديث عن الطلل الحديث عن الغزل ـ بالاضافة الى تشابه بين الرحلة القديمة والرحلة الحديثة عند الانسان .

ولأمر ما لم يقف الشاعر عادة على المكان العامر ، ذلك لأن المكان المفقود كان رمزا عند الكثيرين للجزيرة العربية ، أو بعبارة أخرى للنّقاء الأول الذي غادروه حين انتشروا على أكثر من خط طول وخط عرض ، كما كان رمزا لعالم علوي ـ على نحو ما نعرف من شعراء الصوفية ـ ثم أخذ بعد ذلك أشكالا عدة رأيناها عند الشعراء الغرباء الذين

يمكن القول بأنهم يمثلون قسمة واضحة في وجه الشعر العربي في كل العصور ، والذين رأينا لهم « حضورا » واضحا في كل العصور ، ومع أن هناك من يتنبأ بانتهاء هذا الشعر في ضوء المقولة التي تقول ان العالم أصبح قرية ، ولزوال العديد من دوافعه ، ولكن الذي لاشك فيه أن العالم سيحتاج أبدا الى شعراء يرفضون الواقع ، والأنظمة ، ويرفضون مجرد المرور بالأرض ، ومجرد الحلول بالعالم ، ذلك لأن الذي يستهويهم بحق هو أن يقفوا في مواجة العالم ، وأن يقولوا كلمة « لا » . . ويكون من الطبيعي أن يحلّ بهم الحبس والنّفي والكرب . ويكون من الطبيعي ، أن يستمر شعر الغرباء لا باعتباره دموعا وحنينا فقط ، ولكن باعتباره في المقام الأول إعادة خلق للوطن ـ من الغربة ـ كما ينبغي أن يكون عليه الوطن .

وهكذا سيستمر هذا النّوع من الشعر سلاحا ، قد يكون سلاحا دامع الصّور ، مغرورق الموسيقى ، ولكنه على أية حال ان لم يستطع تفجير ثورات في الشكل وفي المضمون وفي الحياة ، فانه على الأقل سيكون قادرا على تقديم نوع من أنواع الشفقة على الوطن ، ولاشك أن تراكم هذا النوع من الشفقة على الوطن ـ وعلى النفس ـ يعطي الأمل في أنه سيدوي بعد فترة انفجار ما من أجل أوطان البراءة والنقاء والعدالة الضائعة من العالم ، ومن الشعراء ، فالأوطان التي يفتقدها أكثر الشعراء الآن هي أوطان البراءة والنقاء والعدالة . . وهم يكافحون أشياء كثيرة من أجل الوصول اليها ، وقد يحترقون ـ كطائر الفينيق ـ ولكنهم يعودون حياة وخصبا وتجددا واخضرارا .

. . وهم قد يغادرون الوطن ، ولكنهم يظلون دائما كما يقول الشاعر :

كل امرىء يحمل فوق راحتيه وطنه
أو كفنه(٥٣)

***

(٥٣) الأعمال الكاملة للفيتوري ص ٦٠١ .

تفسير الفكرة في "كوبلاخان"
ترجمة شعرية ودراسة تطبيقية

جبارة عبدالله محمد الحسن
قسم اللغة الانجليزية وآدابها
كلية الآداب ـ جامعة الكويت

١ ـ مقدمة :

هذا البحث موجه للدارس العربي الذي يقرأ الشعر الانجليزي فلا يطرب له ، ليس فقط بسبب افتقاره الى حصيله كافية من اللغة الانجليزية تؤهله لأن يستجلي صورة ويستنبط معانيه ، ولكن بسبب هذا الاختلاف الكبير بين تقاليد القصيدة الانجليزية والقصيدة والعربية في اساليب نظمهما من قبل الشعراء ، واستحسانهما ، والحكم عليهما من قبل الادباء والنقاد . ومن هنا كانت الحاجة الى دراسات تطبيقية للقصيدة الانجليزية باللغة العربية ملحة ، وضرورية للدارسين والباحثين بالعربية في مجالات الشعر الانجليزي المختلفة . وقد ظهرت الحاجة الى مثل هذه الدراسات بصورة جلية بعد ان بدأت دراسة الآداب المقارنة تأخذ مكانتها في اقسام اللغة العربية والانجليزية ، وأخذت دوائرها تتسع في الجامعات العربية .

وقد لاحظ الباحث ان دارسي ومدرسي مادة الأدب المقارن في اقسام اللغة العربية بهذه الجامعات ، يعتمدون اعتمادا اساسيا على العربية كوسيلة لدراسة وتدريس الآداب الاجنبية . لذلك آثر ان تكون لغة هذا البحث العربية ، لخدمة هذا الغرض .

الحق ان دراسة اي قطعة ادبية ، نقدها او تحليلها ، باللغة التي كتبت بها هو أقوم وأيسر منه بأي لغة اخرى . ولكن الباحث انتهج نهجا يلائم حاجة هؤلاء الدارسين وظروف القارىء العربي عموما ، بترجمة « كوبلاخان Kubla Khan قصيدة

الشاعر الانجليزي الرومانسي صمويل تايلور كولريدج[١] Samuel Taylor Coleridge شعرا ، ما استطاع الى ذلك سبيلا حتى تتسنى لهم الفائدة المرجوة من هذا البحث ، بدراستهم هذه القصيدة عن كثب ، والاستمتاع بقراءتها . كذلك قصد الباحث ان يقدم نموذجا تطبيقيا معتمدا على النص الشعري وحده ، كتصور لما يجب ان تكون عليه دراسة هذه القصيدة الرائعة ، عله يكون مدخلا يعينهم على دراسة هذا النوع من الشعر الانجليزي .

وقد اتبع الباحث اسلوبين اساسيين للقيام بهذه الدراسة :

١ ـ تحقيق القصيدة من المصادر والمراجع الانجليزية .

٢ ـ ترجمة القصيدة شعرا .

كذلك قامت الدراسة ببحث الافتراض التالي :

« ان ترجمة القصيدة الانجليزية شعرا تعين القارىء العربي على التوصل الى المعاني الخفية فيها » .

في دراسة قصيدة غامضة ، شاعرها فيلسوف ومفكر وناقد ومحدث بارع ، واختلف فيها النقاد والادباء ، مثل « كوبلاخان »[٢] ، لابد للباحث ان يحدد الاطار الذي يبحث فيه منذ البداية ، حتى لا يغرق في بحورها وغيرانها ويتوه في رموزها وعالمها العجيب . لذلك قصر الباحث موضوعه على « تفسير فكرة القصيدة » لاسباب عدة اهمها :

١ ـ لابد للقصيدة الانجليزية من فكرة اساسية تهيمن عليها وتسعى لوحدة الموضوع فيها .

٢ ـ ان الناقد ابان اصدار حكمه على قصيدة ما ، فانه يبحث عن فكرتها الاساسية ثم الاساليب الفنية التي اتبعها الشاعر لابرازها .

٣ ـ اختلاف النقاد والادباء في تقرير فكرة « كوبلاخان » . وعدم اتفاقهم حول رؤ ية واحدة لها .

٤ ـ تقديم نموذج تطبيقي لتفسير الفكرة في القصيدة في واحد من اجناس الشعر الانجليزي .

---

(١) فهو الشاعر الانجليزي الرومانسي « صمويل تايلور كولريدج » Samuel Taylor Coleridge، ولد في قرية « ديفن » Devon بانجلترا في الحادي والعشرين من شهر أكتوبر عام ١٧٧٢م ، ومات في الخامس والعشرين من يوليو من عام ١٨٣٤م. عمل والده قساً وناظراً لمدرسة القرية ، ومات عنه وهو ابن تسع ، وكان أصغر أبنائه التسعة ، الأمر الذي جعله يقاسي ماسياً منذ البداية . وقد كان لظروفه المادية تلك أثر مباشر في سلوكه العام والتقلبات النفسية التي تعرض لها . ولما كان فطناً ذكياً لم يستجب كثيراً للمواد المدرسية التقليدية ، واعتبرها منهجاً كلاسيكياً عتيقاً لا يواكب عصره (القرن الثامن عشر الميلادي ، لا سيما النصف الأخير منه) ، ولذلك تحول الى الفلسفة والجماليات والسياسة المعاصرة من راديكالية Radicalism وجاكوبينية Jacobinsim، بعيداً عن التيار التقليدي اليميني ، الذي سبق عصر الرومانسية Romanticism. وقد ساد هذا المذهب الثوري الجديد فرنسا وبريطانيا وأجزاء من أوروبا الغربية آنذاك ، وهي الفترة التي سبقت الثورة الفرنسية بقليل وقد عاصر كولريدج هذه الحقبة الزمنية المليئة بالأحداث ، وشهد سقوط الباستيل (عام ١٧٨٩م) رمز البذخ والارستقراطية الفرنسية الفاسدة .

لمزيد من المعلومات عن كولريدج ، حياته وشخصيته وفلسفته وشعره أنظر (Reeves, 1976, pp. XII-XXXV)، أيضاً (Colmer, 1965, pp. 1-50).

كذلك يعطي كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال « الأدب المقارن » (طبعة مطبعة نهضة مصر ، الصفحات : ٣٧ ـ ٧٩) صورة ضافية عن العصر الرومانسي والفلسفة الرومانسية .

(٢) اللفظ الصحيح هو « كوبلاي » Cublai، وهو اسم أحد ملوك التتر ، وربما آثر كولريدج لفظ « كوبلا » لضرورة شعرية . وكلمة « خان » Khan معناها زعيم محلي في بلاد وسط آسيا ، وقد استعملت كلقب لأي من ملوك التتر في تلك البلاد .

كوبلاخان :

ورد في مخطوطة « كرو »[٣] The Crewe Manuscript ان القصيدة طبعت لأول مرة عام ١٨١٦م ، عندما كتب لها شاعرها مقدمة ، وقد اعطاها ايامئذ ثلاثة اسماء :

« كوبلاخان ، او رؤ ية في حلم . قطعة شعرية » .

Kubla Khan, or A Vision in a Dream. A Fragment.

ومنذ ظهورها والى فترة طويلة بعد ذلك ، تولتها جمهرة من الادباء والنقاد بالشرح والتحليل والتعليق والنقد (Hill, ed., 1978, p. 148.). ومن هؤلاء اصدقاء وصحب الشاعر ، الذين كانوا على صلة وثيقة به . كما انها حظيت باقلام النقاد والدارسين في عصرنا هذا . الا ان هؤلاء جميعا لم يتفقوا حول رؤ ية واحدة للقصيدة وتفرقت آراؤ هم في تقرير فكرة القصيدة لثلاثة اسباب رئيسية : ـ

١ ـ تأثرت آراء كثير من النقاد والادباء اصدقاء الشاعر بمعلومات خارج النص الشعري ، منها سيرة الشاعر وفلسفته وفكره وحياته الشخصية .

٢ ـ تأثر آراء بعض النقاد والادباء الذين عاصروه بالفلسفات والرؤ ى السائدة ايامئذ مما جعلهم يسقطون حكما مسبقا على القصيدة .

٣ ـ كونت الآراء سالفة الذكر مادة للبحث عن هذه القصيدة ، اثرت على مجرى الدراسات المعاصرة .

وقد اجتمعت آراء معظم هؤلاء في نقد القصيدة حول نقاط اساسية نورد اهمها :

١ ـ ان « كوبلاخان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط .

٢ ـ ان القصيدة اذا ما حققت نجاحا فانما مرده الى شيئين اثنين :

أ ـ قدرة القارىء على الاستنتاج واستخراج المعاني الخفية . فان لم تتوفر هذه القدرة فيه ، فانه سوف لن يدرك معانيها وربما لا تترك القصيدة اثرا في نفسه .

ب ـ قدرة القارىء عى تفسير ما استعمله الشاعر من مفردات والفاظ شرقية ، غريبة على قاموس الانجليزية والاذن الغربية عموما .

٣ ـ ان القصيدة « نتاج الحلم » ولذلك جاءت غامضة في معظمها .

٤ ـ انها كتبت تحت تأثير مخدر الافيون الذي تعاطاه الشاعر قبيل كتابتها ، ولذلك جاءت مفككة غير متماسكة .

---

(٣) احتفظ « ماركيز كرو » Marquis of Crewe بهذه المخطوطة ، وهي عبارة عن نسخة من « كوبلا خان » بخط كولريدج نفسه ، وقد سلمها الماركيز الى « الصالة القومية لعرض الآثار الفنية في لندن » The National Gallary of London في عام ١٩٣٤ ، ولم تكن معروفة للدارسين والباحثين قبل هذا التاريخ .

وقد اعتمد بعض النقاد والادباء ، من معاصرين وغير معاصرين ، في الآراء المذكورة علاوة على النص الشعري واستقى آخرون افكارهم من مصادر أخرى خارج النص الشعري ، مثل اعتمادهم على المقدمة التي كتبها كولريدج نفسه للقصيدة او ما قاله في جلساته الادبية ، او ما نقله عنه اصدقاؤه المقربون المعاصرون له ، او حسب تفسيراتهم لفلسفته وفكره وشعره . هذا وسيأتي نقد بعض هذه الآراء وليس جميعها في القسم الثالث من هذه الدراسة ، اذ ليس الغرض من هذا البحث مناقشة هذه الآراء التي تحدثت عنها كتب كثيرة بالتفصيل(٤) .



٢ ـ تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة :

لقد صاحبت هذه القصيدة العجيبة عدة تفسيرات لفكرتها الاساسية نختصرها في الآتي :

١ ـ انحسار الخيال واضمحلال القوى الابداعية في الملهمين والمبدعين من الشعراء والمفكرين وما يترتب على ذلك من ركود للعقل البشري وبالتالي افول نجم الشاعرية والعبقرية فيهم . (Lockridge, 1977, p. 69, Jones & Tydeman (eds.) 1973, p. 201)

٢ ـ تحرير العقل البشري من الركود والانحسار باكتشاف الاحوال والمسببات التي تهيىء وتسهل لهذا التحرير ، ومن ثم النشوة التي تتحقق لدى المبدعين والعباقرة عند بلوغهم مقصدهم بعد هذا التحرير ، كذلك باكتشاف الاحوال والمسببات التي ترصد هذا التحرير وتلك النشوة ، وتتوعدهما بالفناء والزوال .
(Couburn (ed.), 1967, pp. 161 — 178, Beer (ed.), 1974, pp. 1 — 30)

٣ ـ وعلى مستوى اكثر رمزية ، فان القصيدة عن قوى الانسان الابداعية مطلقا ، وقدرته على خلق نوع من الانسجام بين هذه العناصر المتحاربة المتنافرة في الانسان والطبيعة .
(House, 1953, pp. 114 — 116, Beer, 1978, pp. 266)

٤ ـ القصيدة عن الابداع الشعري والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة من كمال الخيال . (Bodkin, 1934, p. 95, Humphry House, in Jones & Tydeman, 1973, pp. 20 — 204)

التفسير الأول :

تبنت نخبة من النقاد والادباء هذا التفسير وحاولوا التدليل له بطارئق ووسائل شتى ولكنهم اجتمعوا على ان الفكرة الاساسية للقصيدة هي انحطاط الخيال وانحساره واضمحلال الشاعرية ، وأفول نجم الشاعر بعد تألق ! وزعموا ان الخوف من هذه النهاية المأسوية هو المسيطر على شاعر القصيدة ! فبماذا دللوا على تفسيرهم هذا ؟

(٤) انظر المراجع الآتية :

(Lowes, 1930, p. 363 & p. 409) : (House, 1953, pp. 114 — 116) : (Schulz, 1963, p. 114) : (Beer, 1959, p. 275) : (McFarland, 1969, p. 32) .

اعتمد اصحاب هذا التفسير على الرمزية البحتة ، وجعلوا منها مدخلا للتوصل الى المعنى الذي يتجانس مع تفسيرهم . وزعموا ان القصيدة تعتمد على الرمزية في مضمونها حيث انها ترتبط العمل الابداعي الذي قام به (كوبلاي خان) (بناء القبة بتلك الصورة الجميلة) ، بعمل آخر غير ابداعي (قبة الشاعر) . يقول لوكريدج : « ان القصيدة بنيت على رمزية تربط بين عمل ابداعي وآخر غير ابداعي » (Lockridge, 1977,pp.69 — 70) .

واعتمادا على هذه الرمزية فان كوبلاي خان ـ وهو بطل الجزء الأول من القصيدة يملك القدرة على الأمر والنهي في كل ما يبدو له ويستطيع ان يحقق كل ما يريده اعتمادا على سلطانه ، حاله حال من يملك السطوة والسلطان ، وحال سائر المستبدين من الاباطرة والسلاطين ، الذين ينطبق على معظمهم قول الشاعر(*) :

تنهي وتأمر ما بدا لك في الكبير وفي الصغير
لا تستشير وفي الحمى عدد الكواكب من مشير

لقد تخيل كوبلا خان هذه القبة العظيمة على شاطىء احد الانهار المقدسة ، وتحيط بها الحدائق الغناء من كل ناحية ، واستطاع ان يحقق ما تخيله بأمر سلطاني واحد ، لأنه يملك القدرة على ذلك :

وفي « زاندو » امر « كوبلاخان » .
ان تقام قبة عظيمة للمتع والملذات
على شاطىء « الف » المقدس .

انه يملك القوة والارادة على تحقيق كل ما تصبو اليه نفسه ، وما يرد لعبقريته الفذة في الخيال ، يحققه واقعا ، ويجعل منه حقيقة ملموسة للعيان !

أما الشاعر ـ وهو بطل الجزء الثاني من القصيدة ـ فلا يملك مثل هذه القدرات السلطانية . ويملك فقط القدرة على التمني ، والتمني وحده ، فهو يتمنى ان تتحرك فيه عوامل الابداع وتعتمل في نفسه . حتى يصل درجة من كمال الخيال والالهام ، تجعله يبني قبة ـ مثل تلك التي بناها كوبلا خان ـ في الخيال ، ولكنه لا يقدر ، وعندما يحاول تقليد الخان العظيم بهذه الطريقة (ببناء قبة مثل تلك في الهواء) انما يفعل ذلك من منطلق ارضاء نفسه بمجاراة الخان وهو يعلم انه لن يقدر ، لأن بناء « قبة مثل تلك في الهواء » يكون ضربا من ضروب السحر ولونا من الوان العرافة recromancy ، وليس نتاجا لقوى ابداع الخيال فيه . (Lockridge, 1977, p.70)

(*) صاحب هذه الأبيات شاعر النيل حافظ ابراهيم ، في هجاء السلطان عبد الحميد ، الحاكم العثماني في الاستانه ، بعد أن ساءت الأحوال في البلاد الاسلامية والعربية الخاضعة لسلطان الأمبراطورية العثمانية ، ومطلعها :

عبد الحميد حساب مثلك في يد الملك الغفور
شدت الثلاثين الطوال ولسن بالحكم القصير

فالخان العظيم ، اذن ، حر طليق يفعل ما يشاء ، ويتمتع بكامل قواه العقلية والابداعية ، يسنده سلطانه وملكه ، ولكن الشاعر يمني نفسه بوهم ، ويجري وراء سراب حتى غاب عن دنيا الوعي والادراك ، وما عاد قادرا على ان يفكر ويتأمل ، او يعي ما حوله من واقع ، وخياله لا يسعفه . لذلك يكون تفسير حال صحبه واصدقائه بالخشية والحذر والتوجس والخوف من سحره ، ويكون التفافهم حوله من باب الخيفة والحذر ، وليس لاعجابهم به او بقدراته الابداعية لان بناء « قبة في الهواء » بعيد عن تصورهم وعالمهم الأنسي :

احذروه . . . ! احذروه . . !
عيناه المتقدتان . . شعره الثائر !
التفوا حوله في حلقات ثلاثا
واغمضوا اعينكم من خشية وخوف .

فهم يلتفون « حوله في ثلاث حلقات » يدورون حوله ولا يجرؤ ون على القرب منه او الالتصاق به ، فقد اصبح في تصورهم موصوما وبه مس من الجن ! الشيء الذي يؤكد فشل الشاعر في ان يكون موطن اعجابهم وانجذابهم اليه ، وبذلك يكون قد فشل في تحقيق الشيء الذي تصوره ويتصوره كل شاعر او عبقري لنفسه . وتقييد حرية الشاعر وتحديد قدراته بالمقارنة مع الخان العظيم مضمنة في عجزه عن تحويل التمني الى عمل واقع وفشله في ان يكون موضع اعجاب الاخرين ولذلك نفس عن فشله هذا بكتابة القصيدة التي بين ايدينا . (Lockridge, 1977, p.70)

وقد احتكم اصحاب هذا التفسير الى النص الشعري ، واتخذوا من بعض اجزائه شواهد يدللون بها على تفسيرهم الذي اعتمد على الرمزية في مجمله . ومن هذه الشواهد ـ على سبيل المثال ـ الجزء الذي يصف النبع والنهر المقدس والغيران (الابيات : ٢٠ ـ ٣٩) حيث يقرنون بين فشل طاقات النبع والنهر في ان تتجسد في النهاية في شيء ملموس ، وفشل قوى الخيال في الشاعر بقصورها عن الابداع الفني في آخر الامر . ويعتقدون ان الشاعر قد خبت فيه عوامل الابداع الشعري ، وانحسرت عنه قوى الخيال التي كانت تغذيها ، وانتهت تماما كما تنتهي عوامل النماء الكامنة في فوران النبع وجريان النهر في غيران لاقرار لها ، وتموت كل طاقات النبع والنهر في بحر هامد ساكن دون ان تتجسد في شيء بين محسوس : (Lockridge, 1977, p.70.)

ونبع زاخر قد تفجر من هذه المهواة
مازال يندفع في اهتياج واضطراب وغليان
وكأن الارض من تحته
تلهث بانفاس سريعة ثقيلة .
وفي وسط هذا التفجر والغليان
تناثرت شظايا من صخور
كأنها سقيط يتهاوي
او حبات عصافية يستخفها حاصد بمضرابه
ومن بين هذه الصخور المايدة

قفز النهر المقدس عاليا
ليجري من الآن والى الابد . .
ولخمسة أميال يتحدر تائها
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل الى تلك الغيران
التي لايبلغ قرارها انسان
ويصب في محيط ساج
فيهمد هيجانه . . ويخمد غليانه .

واستشهدوا ايضا ببعض الصور الشعرية مثل :

« المكان الموحش ، شبح القمر الشاحب في قاع المهواة ، الجنية التي تبكي حبيبها ، هيجان النبع واضطرابه وغليانه ، واخيرا اصوات الموتى التي تترامى من بعيد لاسماع الخان وتقص مضجعه داخل قبلة المتع والملذات »، وفسروها على انها دليل للعنصر المدمر في عالم الجن ، وانها شاهد على ان هذا الفردوس الذي صنعه كوبلا خان تتهدده قوى شريرة بالفناء والزوال : (Beer, 1978, pp.124 — 132 & pp. 266 — 268)

وفي قاعها (اي المهواة) شبح لقمر شاحب
سكنته جنية تبكي حبيبها .
انه مكان موحش
كعهده ابدا مهيب ساحر
وفي وسط الاضطراب والهيجان
سمع اصوات الموتى كوبلاخان
تترامى من بعيد . . منذرة بحرب .

وقد اعتمد هؤلاء ايضا على النبر Stress في تقرير طريقة انشاد بعض الابيات حتى يواكب معناها التفسير الذي يرونه :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « ابورا »

وكلمة « مرة » في هذين البيتين هي بيت القصيد ، اذ رأى هؤلاء ان تُنبر نَبْرا ثقيلا فيكون المعنى « المرة الأولى والاخيرة » مما يدل على قصور خيال الشاعر ، وتخوفه من ان يحدث مثل هذا الحلم (وهو مصدر إلهامه) مرة واحدة ، والا يعود اليه مرة ثانية . كذلك رأوا ان يكون النبر ثقيلا على كلمة (استطيع) في البيت الذي يليهما ليكون المعنى : « لو كنت فعلا استطيع . . . ولكن واحسرتاه فأنا لا استطيع . » (Jones & Tydemon, 1973, p.201):

Could I revive within me
Her symphony and song,

وهكذا فقد اتخذ اصحاب التفسير الاول من النبر الثقيل على هاتين الكلمتين شاهدا ، يدللون به على التناقض الواضح عند الشاعر في موضوع الالهام وقوى الخيال ، ذلك ان هذا الالهام اذا ماجاء ، فانه سيجيء مرة واحدة ولن تتكرر ، فيمر وكأنه طيف عابر ، وان الشاعر ليس متأكدا اذا ما كان سيؤخذ بهذا الالهام قصير الاجل لدرجة تجعله يتأثر ويبدع ببناء قبة مثل تلك في الخيال . وعلى هذا النحو تكون ترجمة هذا الجزء من القصيدة كالآتي :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « ابورا »
فاذا ما اخذت بجمال شدوها وعذوبة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف ابني قبة مثل تلك

وعلى الرغم من ان هذه الترجمة ربما تواكب المعنى الذي اراده هؤلاء ، الا اننا لا نرجحها ، ولذلك جعلنا لهذه الابيات ترجمة غير هذه ، كما ورد في النص المترجم ، وسيأتي بيان ذلك في معرض حديثنا عن الموسيقى الشعرية في القصيدة ، في القسم الثالث من هذه الدراسة .

التفسير الثاني :

وفريق آخر من النقاد والادباء جمع بين الرمزية كما برزت لنا عند اصحاب التفسير الأول ، وما وصل اليه من معلومات عن فلسفة كولريدج وآرائه في الحياة وجعل منها مدخلا لتفسير فكرة القصيدة .

ويتلخص هذا الجانب من فلسفة كولريدج في اهتمامه بمصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال التي يتمتع بها هؤلاء العباقرة والملهمون ، من مفكرين وفلاسفة وشعراء ، وموضوع تحرير عقول هؤلاء من الركود والانحسار ، تحريرا يضمن ثراء العقل وازدهار الخيال وعطاءهما . كتبت الاستاذة « دورثي ايمت »[٦] Prof. Dorothy Emmet في مقال لها منذ اكثر من ثلاثين عاما : « اعتقد ان كولريدج لم ينشغل بموضوع مصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال عند العباقرة فحسب ، ولكنه ايضا ـ وبصورة عامة ـ شغل وانشغل بموضوع تحرير العقل من الركود والانحسار » (Couburn)ed.) 1967, p. 161) .

ايضا ، اهتمت فلسفة كولريدج باكتشاف الاحوال والمسببات التي تسهل وتهيىء لهذا التحرر المنشود ، والذي ان تحقق يعطي الشاعر الملهم او العبقري الفذ قدرا كبيرا من السعادة والنشوة والانشراح ، ذلك انه يبلغ درجة قصوى من

(٦) طرقت الأستاذة « دوروثي أيمت » Professor Dorothy Emmet هذا الموضوع في مقال لها بعنوان :
Coleridge on the Growth of the Mind ، وقد ظهر لأول مرة في دورية مكتبة « جون رآيلاندز » :
Bulletin of the Jhon Rylands Library, Vol. 34, Manchester, 1952, pp. 276-295. Reprinted in : Couburn K. (ed.), Coleridge, Twentieth Centuryviews Series, Englewood, New Jersey, 1976, pp. 161-178.

كمال الخيال . كذلك اهتم كولريدج بالاحوال والمسببات التي تتهدد استمرار قوى الابداع هذه وما يعتمد عليها من سعادة ونشوة . (Couburn (ed.), 1967, p.167) .

واعتمادا على هذه الآراء الفلسفية يعتقد هؤلاء ان شعور كولريدج العميق بقوى ابداع الخيال ، وانشغاله بمصدرها وسر استمرارها هو المسيطر على القصيدة كلها . ويتفقون مع اصحاب التفسير الأول ، على ان القصيدة لا تخلو من شواهد تدل على العنصر المدمر في عالم الجن ، والقوى الشريرة التي تتهدد هذا الفردوس المصنوع ، وبالتالي تتهدد قوى ابداع الخيال في الانسان بالفناء والزوال . كذلك يرون انه مهما تعددت الاحاسيس والانطباعات عند كولريدج ، فانها في آخر الامر تتمازج وتنسجم في انطباع قوى واحد ، وشعور عميق طالما شغله وسيطر عليه ، وهو استمرارية قوى ابداع الخيال والقدرة على العطاء ، ويؤكدون ان هذا الشعور قد برز بصورة واضحة في « كوبلاخان » . ويتفق « جورج والي » George Whalley مع اصحاب التفسير الثاني في موضوع شعور كولريدج العميق باستمرارية القوى الابداعية ، ولكنه يرفض ان يكون هذا الشعور وقفا على « كوبلاخان » ، اذ برز في مواضع اخرى من قصائده ، واهمها « البحار القديم » The Ancient Mariner و « كريستابل » Christableويمضي يقول : « . . . وفي مواضع كثيرة من « البحار القديم » ، وخصوصا « كوبلاخان » ليس الميل لدى كولريدج لاحساس معين ، ولكن لمجموعة احاسيس تنسجم جميعها في اخر الامر في احساس واحد ، وشعور عميق بقوى ابداع الخيال العظيمة . والميل لمجموعة احاسيس بهذه الصورة حالة نفسية عرفت عند علماء النفس بالانسجام المتزامن Synaethesia[7] .

التفسير الثالث :

وعلى مستوى اكثر رمزية ، ترى جماعة من النقاد ان القصيدة في جملتها عن الانسان مطلقا ، بما يحمل في ذاته من قوى وقدرات وطاقات كامنة ، تحفزه بل تمكنه احيانا من انجاز ما يراه الناس عموما من المستحيلات ! وقد مثلوا لهذا التفسير بقدرة الخان العظيم على خلق نوع من الانسجام بين عناصر في الطبيعة متناحرة متنافرة واستشهدوا بالقبة التي « تضيئها الشمس فوق غيران الثلوج » . يقول همفري هاوس Humphry House اولا المتعة والقدسية قد اتحدا بهذا الامر الملكي ، الذي يصور قوى الانسان وقدرته على التغلب على بيئته ، مؤكدا بذلك الحقيقة التي تقول : ان الانسان قادر على ان يصنع من بيئته جنة لنفسه » (House, in Jones & Tydeman, 1973, p. 204)

واتخذ هؤلاء ايضا من الصورة الرائعة الكاملة التي قدمها الشاعر لهذا الفردوس المصنوع ، شاهدا على امكان تلاحم ارادة الانسان والطاقات الكامنة فيه بعناصر في الطبيعة ـ وان تنافرت ـ مشيرين بذلك الى اجتماع القبة والنهر ، وغليان النبع واصداء النهر داخل الغيران وقد انسجمت جميعها واتحدت بفضل ارادة وسلطان هذا للفنان العظيم :

(٧) ورد هذا الحديث في مقال « جورج والي » : ـ
George Whalley, 'Coleride,s Poetic Sensibility' in : Beer,J. (ed.) Coleridge,s Variety the Macmillan Pressm London, 1974, PP. 1 — 30

ويبقى ظل القبة سابحا
في نقطة وسط الامواج
حيث يسمع غليان النبع
واصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقى واحد .

وانسان آخر لا يملك سلطانا غير سلطان الشعر وما يثريه ويزكيه من خيال والهام ، يحاول ايضا توحيد هذه العناصر المتنافرة في الطبيعة ، بمحاولته اجتماع الاضداد والتآلف بينها ، ليس بقوى الملك والسلطان ، كما فعل كوبلاخان ، ولكن بوحي الهامه وقوى ابداع الخيال فيه . ويقارن اصحاب هذا التفسير قوى الخان السلطانية بقوى الشاعر الالهامية ، فكلاهما مدفوع للابداع بطاقات وقدرات يختلف مصدرها . يقول بير : « استطاع الشاعر ان يؤلف بين هذه المتناقضات بفضل قوى الخيال الكامنة فيه » (Beer, 1978, p. 266) واجتماع اضداد كالشمس والثلوج في صورة رائعة كاملة كالتي قدمها الشاعر ـ يمثل درجة قصوى من الابداع لا يمكن ان تتأتى لانسان ، ولكنها تحققت في الخيال بفضل قوى هذا الشاعر الابداعية :

انها معجزة من صنع فريد
قبة تضيئها الشمس
فوق غيران من ثلوج !

التفسير الرابع :

ترى طائفة من النقاد ان القصيدة عن الابداع الشعري ، والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من كمال الخيال (Bodkin, 1934, p.95) وقد جزأ هؤلاء القصيدة الى جزئين من حيث الشكل : الجزء الأول وبطله « كوبلاي خان » الذي يمثل الارادة والقوة السلطانية ، التي تجعله يبدع ببناء هذه القبة الرائعة في احضان الطبيعة . والجزء الثاني وبطله الشاعر الملهم الذي يسمو به خياله فيبدع ايضا في انشاء قبة مثل تلك في الخيال . ولأول وهلة يبدو لنا ان هنالك ثمة تشابها في تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة بين هذه الطائفة واصحاب التفسير الثالث ، ولكنه مجرد تشابه ، لأن الخلاف واضح في اسلوب التفسير الذي انتهجته كل طائفة . ففي الوقت الذي اعتمد فيه اصحاب التفسير الثالث على الرمزية البحتة ، وتحدثوا عن الطاقات الكامنة في الانسان مطلقا ، واتخذوا من الخان العظيم مثالا لهذا الانسان ذي الطاقات الكامنة والقوى الابداعية دونما ربط بين جزئي القصيدة ، قدم اصحاب التفسير الرابع صورة موضوعية ، اعتمدت على الحركة التصويرية كما برزت في النص الشعري .

بعد دراسة التفسيرات السابقة ، تبين لنا ان الصلة وثيقة بين التفسيرين الأول والثاني من ناحية ، والثالث والرابع من ناحية اخرى . وقد استبعدنا التفسيرين الأولين لخروجهما على النص الشعري ، جريا وراء الاستشهاد والتدليل على حكم مسبق اسقطوه على القصيدة . واخذنا بالتفسيرين الثالث والرابع ليكونا مدخلا لدراسة وفهم هذه القصيدة .

كذلك تبين لنا ان الفكرة الاساسية ، كما وردت في التفسير الرابع اكثر ملاءمة للنص الشعري الذي بين ايدينا . ولذلك جعلناها اسس التصور الذي ارتأيناه مناسبا لدراسة هذه القصيدة . وسيأتي بيان ذلك في النموذج التطبيقي في القسم التالي .

ويجب ان ننوه هنا الى اننا اعتمدنا في عرض « النموذج التطبيقي » على آراء « همفري هاوس » بصورة خاصة (انظر المرجع ص ٢٠٠ ـ ٢١٦) ، وذلك لالتزامه بالنص الشعري في تحليل وشرح القصيدة دون الأخذ بأي مؤثرات خارجية . . وهو ما نود تأكيده في هذا النموذج .

تعليق :

اعتبر اصحاب التفسيرين الأول والثاني ان « كوبلاي خان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط ، ولا تشكل وحدة شعرية متماسكة . فقد وصف « لوز » Lowes العلاقة بين جزئي القصيدة بانها غير مترابطة منطقيا وغير متساوقة . كذلك انتقد وحدة الجزء الثاني ، وتحدث عن التنافر الواضح فيها ، — Lowes, 1956, pp.276) (279 وعلى النقيض من هذا ، يرى اصحاب التفسير الرابع[٨] ان هؤلاء نظروا الى القصيدة نظرة تقليدية عمادها وحدة الزمان والمكان ، ويرون ان هاتين الوحدتين لاوجود لهما في هذه القصيدة ، لأن « كوبلاي خان » Cubllai Khan بطل الجزء الأول ـ هو احد ملوك التتر ، ومكانه الصين ، بينما « قبة المتع والللذات » أمر بها ان تبنى على شاطىء احد الانهار المقدسة المعروفة في العالم القديم اما نهر « الفيوس » Alpheus باليونان او نهر النيل في افريقيا . هذا بالاضافة الى « كهوف الثلج » Caves of ice التي قيل انها تقع في مقاطعة كشمير بين الهند وباكستان ، حيث قرأ عنها الشاعر لأول مرة ، وتأثرا بما قرأ وكتب هذه القصيدة . وعلى هذا الاساس يرى « بير » Beer وهاوس House وغيرهما آخرون . ان القصيدة يجب الا تؤخذ من هذا المنحى . والا ينظر اليها من خلال هاتين الوحدتين التقليدتين ، لأن القارىء لا يحس بهما يزينان القصيدة .

وفريق آخر[٩] من النقاد ، اعتبر « كوبلاخان » مجرد « رؤ ية في حلم » واستشهدوا بقصة ذائعة الصيت ايامئذ ، جاء فيها ان كولريدج تعاطى شيئا من « الافيون » فتخدر ونام وحلم بهذه المشاهد التي جاء ذكرها في القصيدة ، ثم استيقظ وحاول اجترارها وترجمتها شعرا ، ولكنه اخفق في ذلك حيث لم تسعفه الذاكرة . وجعلوا من هذه القصة شاهدا على تفكك القصيدة وعدم تماسكها وانها قطعة شعرية مبتورة ، واتخذوا منها شاهدا على اضمحلال شاعرية كولريدج وانحسار قوى الابداع الفني عنه ، نتيجة ادمانه هذا المخدر ، وحاولوا الربط بين تعاطيه الافيون والفترة التي كتب فيها القصيدة .

هذا وترى طائفة اخرى من النقاد عكس ذلك وتناولوا هذه القصة بالنقد والتفنيد ونفوا تدهور الشاعرية او

(٨) انظر « هاوس » (Jones & Tydeman, 1973, pp. 202-203)، ايضاً (Bear, 1978, p. 207).

(٩) انظر (Lockridge, 1977, pp. 69-70)، ايضاً (Colmer (ed.), 1965, pp. 22-39).

اضمحلالها عن كولريدج . فاعتمادا على دراسة علمية اجريت على عينة من مدمني الافيون ، نفت « اليزابيث شنايدر » Elizabeth Schneider ان تكون هناك اي علاقة بين تعاطي الافيون واضمحلال قوى الابداع الفني ، وترى ان « كوبلاخان » تعطي وصفا فنيا منطقيا ، لا يصدر الا عن شاعر مبدع مثل كولريدج .Sehneider, 1953, P) 238)ويرجع « بودكن » Bodkin كتابة القصيدة الى عام ١٧٩٨ أو ١٧٩٧ ـ الفترة التي كان فيها كولريدج متمتعا بكامل قواه العقلية والبدنية ، ولم يشتهر بعد بادمانه الافيون . ويعتقد « هاوس » ان هذه الطائفة من النقاد التي تروج لقصة الحلم والافيون ، اعتمدت في حكمها على المقدمة التي كتبها كولريدج نفسه للقصيد ، ويقول : « ولولا مقدمته تلك لما اعتقد كثير من النقاد ان القصيدة قطعة شعرية او انها مجرد وصف لرؤ ية في حلم » .
(Jones & Tydemon (ed.) 1973, p. 200)

هذا بالاضافة الى قوله : ان الوصف الدقيق المنطقي الذي زين الجزء الأول من القصيدة ينفي قصة الحلم هذه ، ويؤكد ان « كوبلاخان » ذات وحدة متماسكة ، والصورة الشعرية كاملة ، ويمكن ان تكون في ارض الله الواسعة مثل هذه البقعة الخصيبة وما حفلت به من مشاهد ومناظر طبيعية . ذلك ان الحلم لا يأتي كاملا هكذا ، ولا يعطي هذه الوحدة ولا هذه الاستمرارية والترابط ، او الحركة التصويرية التي نراها في هذا الجزء ، ففي الاحلام عادة ما تكون الصور عشوائية ، وربما لا يربط بينها رابط » ، وان تماسكت الى حين ، فسرعان ما تتفرق وتتباعد ، واعتمادا على دراسة عن الاحلام يعتقد الدكتور احمد الطيب اننا اذا اردنا ان نجعل من الحلم صورة متكاملة . او ان نجد العلاقة والرابط بين صوره المتنافرة غير المنسجمة عادة ، فاننا نحتاج الى نظام معين لحل رموزه وتفسير صوره (الدكتور احمد الطيب ، ١٩٧٥ ، ص٢٤٦ ـ ٢٤٨) .

وبناء على ما تقدم من حديث ، ينبغي لنا ان نغفل قصة الافيون والحلم هذه وما اعتمد عليها من تفسير ، عند الحكم على القصيدة ، ليس من منطلق انها غير صحيحة تماما ، اذ فيها جانب من الصحة ،(١٠) ولكن لتضارب الآراء في مدى صحتها ولانها غير علمية ، في دراسة القصيدة التي يجب ان تعتمد ، اولا وقبل كل شيء ، على ما جاء في النص الشعري .

والآراء المذكورة في التفسير الثاني يمكن ان تؤخذ كدعامة للدفاع عن شاعرية كولريدج وقدراته الابداعية ، ذلك انه يحاول ان يربط الفكر بالخيال ويرى ان الصلة الوجدانية والفكرية وثيقة العرى . ومن المؤكد « تأثر كولرديج بفلاسفة الإلمان المثاليين امثال كانت Cante وشلينج Schellingفقد عاد الى انجلترا وعقله مشغول بفلسفة الغيبيات وما وراء الطبيعة Metaphysics السبب الذي جعله يبتعد عن الرومانسية البحتة في مفهومها الادبي ، ليس لقصور خياله الشعري او ضعف قدراته الابداعية بسبب تعاطيه الافيون او بسبب ظروفه العائلية غير المستقرة (Sampson (ed.), 1920, pp. xxi — xxviii) ويؤكد « مكفارلاند » McFarland تأثر كولريدج الشديد بشلينج

(١٠) ورد موضوع الأفيون هذا في عدة مواضع في خطابات « كولريدج » . انظر مقال « آيرل لسلي » :

Earl Leslie, "Coleridge as Revealed in his Letters" in (Beer (ed.), 1974, pp. 31-53) ¾

« لدرجة انه اخذ او اقتبس بعضا من افكاره ، ليس بسبب فقر فكره او اضمحلال شاعريته وقواه الابداعية ، ولكن بسبب محاولته الفذة لايجاد الصلة بين الفكر والوجدان في اسلوب وتركيب فني يمكن ان يقال انه كولريديجي بحت »
(McFarland, 1969, p. 32)

هذا ويرى « والى » ان حالة « الانسجام المتزامن » Synaethesia التي ورد ذكرها « تكون خاصية رئيسية للرؤية الشعرية كلها ، كذلك للحس الشعري للغة ، وربما كانت ايضا تفسيرا لتجاربنا الحسية الخالصة المتطورة ، لانها حالة نفسية وليست تجربة بعينها ، او رابطة واحدة لافكار ».
(Whalley, in Beer (ed.,), 1974, p. 14)

واخيرا تقول الاستاذة « ايمت » : « اعتقد ان اساس ميول كولريدج الفلسفي هو كيف يفهم ويفسر القوى الابداعية ، ثم بعد ذلك يحاول ان يرى هذه القوى تطابع او تتحد مع قوى الحياة والنماء في الطبيعة ، واخيرا يرى قوى العقل وقوى الطبيعة متشابهة تماما في اعتمادهما على ارضية روحية » (Emmet, in Couburn (ed.), 1967.p. 167).

٣ - نموذج تطبيقي لتفسير فكرة « كوبلا خان » :

التفسيرات السابقة لفكرة القصيدة لا تكون ملزمة ، الا اذا وجدت ما يسندها في النص الشعري ، وما يحتويه من معان وصور وتعابير بلاغية ، وغيرها من الطرائف والاساليب الفنية ، التي عادة ما يتبعها الشاعر لبيان المعاني وتوصيل الفكرة التي يريدها للقارىء . ومن اهم الاساليب الشعرية Poetic Techniques التي ينبغي النظر اليها عند دراسة اي قصيدة انجليزية والحكم عليها : الشكل form الصورة الشعرية imagry، التعابير البلاغية (١١) Figures of speech من استعارة metaphor وتشبيه simile وجناس pun ورمزية symbolism وغيرها ، الموسيقى الشعرية (١٢) Prosody ، الى غير ذلك من الاساليب التي يلجأ اليها الشاعر لمعالجة التفاصيل المختلفة ، التي تشير الى المعنى الاجمالي وفكرة القصيدة . وليس من الضروري ان يستخدم الشاعر كل الاساليب الشعرية في قصيدة واحدة ، ولكنه يتخير ما يراه مناسبا لبيان المعنى الذي يريده . وعند الحكم على قصيدة ما يكون البحث عادة عن مجموعة الاساليب الشعرية التي استخدمها الشاعر ، والى اي حد تناسب المعنى الذي يريده والى اي حد ادت الغرض من استخدامها . ويكون الحكم صادقا اذا ما أبرزت هذه الاساليب ما يعنيه الشاعر ، في صورة منطقية خالية من اللبس والغموض ، هذا بالاضافة الى ما قد يستقيه الدارس او الناقد من معلومات خارج النص الشعري ، مثل فلسفة الشاعر وآرائه في الحياة ، ومناسبة القصيدة ان كانت لها مناسبة تاريخية او اجتماعية او سياسية معينة . ومن الضرورة بمكان ان يحاول الناقد اخضاع هذه المعلومات الى النص الشعري المرادة دراسته ، فان قبلها تكون اداة اضافية للحكم عليه ، وان لم يقبلها النص ، تكون بعيدة عن المعنى الذي اراده الشاعر ، فتستبعد وتعتمد الاساليب الشعرية المعروفة . وقد حاولنا في هذا النموذج ان نعطي مثالا على ذلك بتطبيقه على « كوبلا خان » .

---

(١١) انظر (Leech, 1979, pp. 147-161).

(١٢) انظر المرجع أعلاه ص ٨٩ - ١٢٨ (Leech) .

الشكل :

تأخذ القصيدة الانجليزية اشكالا مختلفة من حيث ترتيب ابياتها[١٣] وتجزئتها ، وعادة ما يكون للشكل قيمته في المعنى الاجمالي للقصيدة ، ولذلك يؤخذ في الاعتبار عند الموازنة بين الفكرة الاساسية التي يريدها الشاعر والاسلوب الفني الذي ابتدعه او اختاره لمعالجة هذه الفكرة وتوصيلها للقارىء . وعلى هذا الاساس يكون الشكل واحدا من هذه الطرائف او الاساليب الفنية Artistic Techniques التي تؤكد صنعة الشاعر وبراعته الشعرية .

تنقسم « كوبلا خان » من حيث الشكل الى جزئين : الجزء الأول (الأبيات : ١ - ٤٧) ويصف هذا الصقع الخصيب من الأرض ، وفيه النبع والنهر المقدس ، والقبة التي أمر ببنائها كوبلاي خان على سيفه ، ثم غير ان الثلوج وبداخلها بحر زاخر ساكن حيث يصب هذا النهر . والجزء الثاني (الأبيات : ٤٨ - ٦٣) ويصف هذه القينة الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً . والشاعر الذي أخذ بسحر موسيقاها وحلاوة صوتها الى درجة من النشوة والانفعال ، جعلت صحبه الذين راعهم حاله هذا يلتفون حوله في حلقات ثلاث ، ينظرون إليه بإعجاب وانبهار . يقول « هاوس » :

« والعلاقة بين هذين الجزئين ومحاولة الربط بينهما تعطيان هذه القصيدة شخصيتها من حيث اتحاد الفكرة الأساسية والصورة الشعرية ، وعلى الربط بين هذين الجزئين يعتمد التحليل الموضوعي لهذه القصيدة » .
(Jones & Tydeman, 1973, P. 201).

٢ - الصورة الشعريــة :

في الجزء الأول من القصيدة بدأ الشاعر بوصف هذه البقعة الخصيبة من الأرض ، تسورها حيطان وأبراج عالية ، وفي وسطها قبة عظيمة تحيط بها حدائق يانعة ترويها نهيرات وغدران . وقد نمت هذه الحدائق وتكاثفت وتطاولت حتى صارت كالجبال في علوها وارتفاعها تحجب الشمس وتأتي من الضياء بما يكفي هذه الجنان ورحباتها الخضراء التي أزهر فيها كثير من شجر البخور الذي فاح عبيره وأريجه فعبّق أرجاء المكان .

وفي جانب آخر من هذه البقعة الخصيبة انحدرت تلعة [١٤] (مهواة) عميقة الى سفح جبل ، كسته الأعشاب وأشجار الأرز حلة من الخضرة الكثيفة . ونبع وافر فياض قد تفجر من هذه المهواة ما زال يدفع الماء دفعاً فتهتز الأرض

---

(١٣) الشكل يختلف من عمل ادبي الى آخر ، ومن جنس من أجناس الشعر الى آخر . فالشكل في الملحمة epic غيره في القصيدة الغنائية ode ، غيره في السونيته sonnet ، وهكذا . وعند دراسة الشكل في القصيدة يكون التركيز على اجزائها او طريقة تجزئها وتقسيمات ابياتها ، ومحاولة الربط بين هذه الاجزاء والفكرة ربطا يعتمد على التسلسل المنطقي والتدرج والانسجام كما هو الحال في كثير من « سونيتات » شكسبير shakespeares' Sonnets .

(١٤) التلْعة بكسر التاء وسكون اللام مكان منخفض بين جبلين او مرتفعين ، أو ما ارتفع من مسيل الماء والمنخفض من الجبال او قرار الأرض ، وجمعها تلاع ، يقول طرفة بن العبد :

ولست بحلال التلاع مخافة
ولكن متى يسترفد القوم أرفد

اهتزازاً على اثر اهتياجه وغليانه ، وتتناثر شظايا الصخور كالسقيط المتهاوي . ومن بين هذه الصخور المتناثرة يقفز النهر المقدس عالياً ليشق مجراه متعرجاً اثناء اختراقه الغابة والوادي في بطن هذه البقعة الخصيبة الى أن يصل الى تلك الغيران الثلجية العميقة المتداخلة تحت الأرض ويصب في محيط ساكن هادىء .

أول ما يلاحظ في هذا الجزء من القصيدة الوضوح الشديد ، وتحديد الموضوع منذ البداية ، أي من افتتاحية القصيدة والى نهاية هذا الجزء . فاذا ما وضع القارىء يده على هذا الوصف الدقيق ، ولمسه وحس به وتصوره كما تصوره الشاعر ، تمكن من وضع يده على وحدة الموضوع في هذه القصيدة ، ذلك أن هذه الصورة الشعرية الكاملة تجعل من هذا الجزء وحدة شعرية متماسكة ، تدحض أياً من آراء النقاد التي تعامل هذه القصيدة على أنها « نتاج الحلم » أو « قطعة شعرية » مبتورة . يقول همفري هاوس :

« ان في هذه البقعة الخصيبة نظاماً طبيعياً يمكن أن يكون في أي مكان ولذلك تكون خصوبة هذا السهل الذي يرويه هذا النبع الوافر شيئاً منطقياً فلولا هذا النبع الذي لا يفتر ولا ينقطع عطاؤه لأصبح أمر الخصوبة هذا مستحيلاً . وتبقى القبة والأسوار التي تحيط بهذه الجنان ، العنصران الوحيدان من صنع الانسان ، ويظل المنطق مقبولاً وقائماً لأن الأباطرة والملوك قد اشتهروا ببناء مثل هذه العجائب .

(Jones & Tydeman, 1973, p.p. 202 — 203)

وهذه المعاني يمكن أن تستقى من الوصف الدقيق لهذا النبع الوافر وللقبة والنهر .

أ ـ وصف النبع (الأبيات : ٢٠ ـ ٢٧) :

في هذه الأبيات شعور وإحساس عميق بقوة هذا النبع الفياض ، المليء بالحيوية والطاقة العجيبة ، التي لا تفتر أبداً ، وقد عبر عنها الشاعر باستخدامه الفاظاً وجملاً وشبه جمل : « سقيط يتهاوى **rebounding hail**، الصخور الراقصة **dancing rocks**، شظايا من صخور **huge fragments**، حبات عصافية **Chaffy grain**، استخداماً بليغاً أعطى للقصيدة نوعاً آخر من الثقل والتأثير ، وفي نفس الوقت يحافظ على بناء أفكاره واخراجها منظمة في استمرارية واتصال وترابط . (Jones & Tydeman, 1973, P. 203).

وقد برزت من وصف النبع صورة شعرية كاملة رائعة مليئة بالحيوية لأن النظم قد احتوى على خمسة عناصر هامة هي :

١ ـ هذا الوصف الجغرافي الدقيق .
٢ ـ نظم الكلمات واستخدام بعض العبارات استخداماً بليغاً .
٣ ـ بناء أفكار الشاعر واخراجها منظمة في شيء من الاستمرارية والترابط والاتصال .
٤ ـ هذه الحيوية والطاقة المطلوبة للتعبير عن فعل هذا النبع المتفجر وطاقاته العارمة .

٥ - قدرة الشاعر على التحكم في هذه الحيوية ، حيث تمكن من الجمع بين حيوية الصورة الشعرية وحركتها ، والسيطرة عليها عن طريق الموسيقى الشعرية والتأثير الصوتي ، لا سيما النبر والايقاع في هذه الأبيات :

من بين هذه الصخور المايدة
قفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن والى الأبد . .
ولخمسة أميال ينحدر تائهاً
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل الى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان .

ب - وصف القبة والنهر (الأبيات ؛ ٢ - ٦ ، ٢٨ - ٣٦ ، ٤٠ - ٤٧) :

« هذا الوصف الرائع ، وما يحتويه من وضوح واستقامة وتساوق ، والطريقة التي عامل بها الشاعر البقعة الخصيبة ، وما فيها من عناصر الطبيعة ، اللذان صاحبا هذا الجزء من القصيدة يؤديان الى المعنى الرئيسي ووحدة الموضوع فيها . فالقبة ترمز لكمال الابداع الفني عند الانسان ، شاعراً كان أم ملكاً ، والرضا التام الذي يحسه لما حققه من ابداع ، وهي - مستديرة ومرئية وكاملة - بمثابة القلب لهذا الفردوس الذي اجتمعت فيه قدرات الانسان وهبات الطبيعة . وقد ذكرها الشاعر ثلاث مرات في هذا الجزء ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « متعة » pleasure، كذلك ذكر كلمة نهر ثلاثاً ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « مقدس » sacred، وهو نعت وصفي epithet حافظ عليه الشاعر دون اختلال في النظم ، وأخيراً تلتقي المتعة (القبة) بالقدسية (النهر) »[٢٥] .

ويبقى ظل القبة سابحاً
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليان النبع
وأصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقي واحد .

والمتعة المقصودة هنا من نوع فريد ، انها قمة الاحساس بالنشوة والسعادة التي يصل اليها الانسان ، عندما يشيد صرحاً رائعاً كهذا الفردوس المصنوع ، مثلها مثل المتعة والنشوة - وهما الشعور بالرضا الذي يحس به المتصوفة عندما يصلون درجة قصوى من كمال التسبيح لله والتفكر في مخلوقاته . واقتران المتعة بالقدسية هنا دليل على هذه النعمة (العبقرية وقوى ابداع الخيال) التي أنعم الله بها على الشاعر والخان وحباهما بها من دون الناس .

---

(٢٥) « همفري هاوس » (المرجع ، ص٢٠) .

٣ ـ الربط بين جزئي القصيدة :

« ان وحدة الموضوع في القصيدة كلها تعتمد على هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني » (١٦) ، وعلى هذا الانتقال وحده ، يعتمد التفسير الرابع لفكرة القصيدة ، فالى أي حد نجح الشاعر في هذا الانتقال ؟

لنا في ايجاد هذه العلاقة بين جزئي القصيدة والربط بينهما مناح نفصلها فيما يلي :

أ ـ الحركة التصويرية :

ان واحداً من المحاور التي يرتكز عليها هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني ، يكمن في الحركة التصويرية التي صاحبت الجزء الثاني من القصيدة . وأول ما تضمنه هذا الجزء وصف القينة الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال شدوها وعذوبة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
وعلى أثر حلاوة صوتها وسحر موسيقاها
كدت أن أبني قبة ـ مثل تلك ـ
عمادها الهواء .. وتضيئها الشمس
فوق غيران الثلوج .

والشاعر هنا كمن خبا صوته بعد أن ارتحل به عقله في عوالم الخيال ، وراح في نوبة من نوبات « جنون الشعر » Poetic Frenzy ، وهو في حالته هذه مر به طيف لقينة حبشية رائعة الجمال تعزف على قيثارتها وتغني ، فسحره لحنها الجميل وصوتها العذب وبث فيه شيئاً من الحيوية والنشاط الذهني ، وانتعش عقله وتحركت فيه عوامل الخيال حتى بلغ درجة من الابداع الشعري على اثرها كاد أن يبني قبة مثل تلك (التي بناها الخان العظيم) في الخيال (في الهواء) . فكان طيف هذه القينة بمثابة الصحوة التي عادة ما تصيب الشاعر الملهم ، فتهز ثباته وتعيده الى نفسه مرة أخرى ، وتكون بذلك مصدر الالهام والابداع وسمو الخيال .

والعلاقة بين جزئي القصيدة تتبلور إذا ما توسعنا قليلا في المقارنة بين النهر وخيال الشاعر في شيء من الرمزية . فالنهر يشق مجراه في بطن هذه البقعة الخصيبة ، يروي جنانها وحدائقها ، ويجري نشطاً قوياً حيوياً داخل تلك الغيران

---

(١٦) همفري هاوس (نفس المرجع ص ٢٠١) .

العميقة حتى يصب في خضم هادىء ساكن ، ولكنه لا يموت ابداً ، لأن الخان العظيم ما زال يسمع هدير الأمواه ينبعث من داخل الغيران . كذلك خيال الشاعر خبا الى حين بارتحاله في واحدة من نوبات جنون الشعر ولكنه لم يمته . فالنهر رمز النماء والحياة ، يرتحل داخل الغيران ولا يموت ، وخيال الشاعر يخبو الى حين ، ولكنه يعود ويزدهر مع كل صحوة من هذه الصحوات التي عادة ما تخرج العباقرة والشعراء من ثباتهم وتبث فيهم الروح . وهذا التفسير يلغي ما ذهب اليه أصحاب التفسير الأول في دعواهم بأفول نجم الشاعر .

ومثل هذه الصحوة التي تنتاب الشاعر الملهم بعد ثبات عميق أو ارتحال مؤقت من عالم الحسيات الى عوالم الخيال ، ليست بغريبة على الشعراء الملهمين ، فهذا قيس بن الملوح ، كما صوره شوقي ، يضرب في البوادي والفلوات ، وقد بلغت به لواعج الصبابة والهوى مبلغاً أقرب الى حالات الجنون والخبل ، ومع ذلك ، وما ان يسمع اسم « ليلى » يثوب من خبله ويفيق من جنونه وتدب فيه الحياة ، وكأن الحبيبة مصدر الالهام ، فيقول شعراً جميلاً لا يرد على لسان مخبول أو مجنون :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخف له ... نشوان في جنبات الصدر عربيد
ليلى ، أنظري البيد هل مادت بأهليها ... وهل ترنم في المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن في أذني ... سحر لعمر له في السمع ترديد
ليلى تردد في سمعي وفي خلدي ... كما تردد في الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخوتها ... أم المنادون عشاق معاميد
ان يشركوني في ليلى فلا رجعت ... جبال نجد لهم صوتاً ولا البيد
أغير ليلى نادوا أم بها هتفوا ... فداء ليلى الليالي الخرد الغيد
اذا سمعت اسم ليلى ثبت من خبلي ... وثاب ما صرعت مني العناقيد
كسا النداء اسمها حسناً وحببه ... حتى كان اسمها البشرى او العيد
ليلى ، لعلّي مجنون ـ يخيل لي ... لا الحيّ نادوا على ليلى ولا نودوا

أحمد شوقي ـ ١٩٨١ ، ص ٣١ ـ ٣٢) .

وتضمن هذا الجزء من القصيدة أيضاً وصفاً للشاعر الملهم وقد هب من غفوته ، فبدت هيئته بشعر رأسه الواقف في غير انتظام ، وعينيه المتقدتين ، غريبة للناظرين ، فالتف حوله نفر من صحبه في حلقات ثلاث ، ينظرون اليه في تعجب وانبهار وحيرة :

احذروا ! ... ... احذروا !
عيناه المقتدان .... شعره الثائر

التفوا حوله في حلقات ثلاثاً
واغمضوا اعينكم من خشية وخوف
فهو الذي طعم من ندى العسل
وشرب من لبن الفردوس

يقول همفري هاوس في هذا الصدد : « هاتان العبارتان (عيناه المتقدتان وشعره الثائر لا تدلان على ملك من ملوك التتر ، إلا إذا كان هناك وصف سابق لهيئة ملوك التتر. ولكن اذا نظرنا الى القصيدة على انها تناقش موضوع الابداع الشعري ، فان الشخص المعني هنا يكون الشاعر نفسه أو الشاعر مطلقاً وليس ملكاً من ملوك التتر ، لأن هذا يكون جنون الشعر ، كذلك تكون الأغنية والقينة الحبشية التي تغنيها رمزاً يصور حالة من حالات جنون الشعر » . (In .Jones & Tydeman, 1973, P. 201.)

« ومما يؤكد هذه العلاقة المنطقية والربط بين جزئي القصيدة أيضاً اتيان الشاعر بكلمة « فردوس » paradise لتكون آخر كلمات القصيدة ، وقد ذكرها كحقيقة ، وليست مجرد أمل بعيد المنال يمنى نفسه به ، فهو متشرب بروح الجنان (الطبيعة) مترعرع بين حناياها ، وهي مصدر وحيه والهامه وابداعه . كذلك قدم الشاعر الصقع الخصيب كحقيقة دون أن يطلق عليه كلمة « فردوس » . ولكن الصورة الشعرية التي قدمها حملت هذا المعنى »(١٧) . فهذا الصقع الخصيب ، وما فيه من جنان يانعة ونبع وافر فياض ، وانهار تجري فوق وتحت الأرض ، وغيران الثلوج وغيرها ، يعطي صورة رائعة لفردوس مصنوع . ومما يؤكد أيضاً حقيقة هذا الفردوس المصنوع نعت الشاعر له بأنه « معجزة من صنع فريد » : .It was a miracle of rare device. هذا الفردوس شيء نادر الوجود ، وفوق تصور وطاقة البشر ، ولكن الخان العظيم والشاعر الملهم حققاه ، الخان بارادته وسلطاته ، والشاعر بهذه الدرجة الرفيعة من سمو الخيال وكماله التي تجعله دائم الابداع والتصور لمثل هذا الفردوس الفريد ، ثم يترجم هذا التصور شعراً يبهر السامعين .

٤ ـ الموسيقى الشعرية :

ان الموسيقى الشعرية التي صاحبت معظم أبيات القصيدة تبرز الصورة الشعرية كاملة متماسكة ، مما يؤكد وحدة الموضوع وفكرة القصيدة كما عرضها أصحاب التفسير الرابع . فالموسيقى الشعرية التي صاحبت الأبيات التي تصف الحلم وطيف القينة الحبشية ، تشكل محور ارتكاز آخر لهذا الانتقال المنطقي بين جزئي القصيدة ، لأنها تسلط الضوء على وحدة القصيدة ، وأنها عن الابداع الشعري وليست عن اضمحلال الشاعرية :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « أبورا »

(١٧) « هاوس » (نفس المرجع ، ص٢٠٤) .

ونعتمد هنا على عنصرين هامين من عناصر موسيقى الشعر هما النبر stress والإيقاع rhythm(١٨) . فاذا كان النبر ثقيلاً أخذ بالتفسير الأول كما قدمناه ، ولكن الراجح أن النبر خفيف على كلمة « مرة » ، ويكون المعنى : وفي مرة من المرات العديدة التي احلم فيها أو التي يأتني فيها مثل هذا الالهام حلمت بقينة حبشية . . . . الخ ، وليست هذه المرة الوحيدة أو الأولى والأخيرة التي يأتني فيها مثل هذا الطيف والالهام ، فأنا شاعر ملهم دائم الإلهام ، وما هذه الا واحدة من وحي الهامي .

وأبيات أخريات تعتبر أساسية للتفسير الرابع وتعبر أيضاً عن هذا الانتقال .

Could I revive within me
Her Symphony and song,
To such a deep delight't would win me,
That with music loud and long,
I **wold** build that dome in air
That sunny dome ! those caves of ice !

وفي ترجمة هذا النص لنا مشربان تبعاً للتفسير الذي نريده ، فاذا أخذنا بالتفسير الأول تكون الترجمة على هذا النحو :

اذا ما أخذت بجمال صوتها وعذوبة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف أبني قبة مثل تلك . . . . . . الخ

وبناء على هذه الترجمة يكون النبر ثقيلاً على كلمة could ويكون المعنى : « ان كنت حقاً استطيع أو أن يمكنني حقاً أن اسحر بهذا الصوت الجميل وأتأثر به . . . . . الخ ، ولكن وحسرتاه فأنا لا أقدر ، أو واحسرتاه فانه ليس في امكاني أن أتأثر بهذا اللحن الجميل » . وبالتالي يتغير المعنى الاجمالي للقصيدة وتكون فكرتها الأساسية كما رآها أصحاب التفسير الأول والثاني عن سخط وحنق الشاعر وفشل شاعريته وقوى الابداع الفني فيه .

أما اذا ما نُبرت كلمة could نبراً خفيفاً يكون المعنى : « أنا استطيع فعلاً أن أردت » ، وتكون الترجمة كما جاء في النص المترجم :

لقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال غناها وعذوبة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق . . . . الخ

(١٨) اعتمدنا على « هاوس » في موضوع النبر والايقاع (نفس المرجع ص ٢١) .

وبناء على هذه الترجمة تكون الفكرة الأساسية للقصيدة (الابداع الشعري) وما صحبها من شرح للتفسير الرابع ، ولهذا اتجهنا الى الترجمة على النحو المذكور في النص المترجم .

هذا وتوحي الموسيقى أيضاً بفكرة الانتصار لحقيقة هذه الطاقات والقوى الابداعية ، وما تحتويه من دفقة شعورية وصحوة شاعرية ، ومدى عظمة هذه الدفقة والصحوة ، وما توحيان به يكشف عنها وصف اثرها على الشاعر :

وعلى أثر حلاوة صوتها وعذوبة لحنها
كدت أن أبني قبة - مثل تلك -
عمادها الهواء وتضيئها الشمس
فوق غيران الثلوج .

وتُنبر كلمة « كدت » would نبراً ثقيلاً في البيت :

« كدت أن أبني قبة مثل تلك I would build that dome» لتؤكد أن الشاعر قد أخذ فعلاً بهذا اللحن الجميل ، إلى درجة من النشوة والانشراح ونشاط القريحة ، حتى كاد ان يبني قبة - مثل تلك التي بناها الخان العظيم - في الخيال . « وهنا يرجع كولريدج » الى القبة العظيمة التي وصفها في الجزء الأول كما بناها « كوبلا خان » ، فلو لم يستطع تخيلها أصلاً ، لما وصفها في الجزء الأول من القصيدة ، ولما كان لسحر الغناء واللحن الذي تعزفه هذه القينة الحبشية أي أثر جوهري محسوس ، وكذلك الأثر الذي حمل الشاعر لأن يأتي بمثل ما أتى به من ابداع . ولأن الجزء الأول يقدم القبة والنهر وموقعها ، في صورة رائعة كاملة ، قبلنا حقيقة هذه الدفقة الشعورية والصحوة الشاعرية والانبعاث من جديد الى عوالم الخيال والابداع الشعري في الجزء الثاني » . (Jones & Tydeman, 1973, P. 201) .

ونبر ثقيل آخر على كلمة سوف should يؤكد أن الشاعر يمكن أن يتصور مثل هذا الفردوس في الخيال ثم يترجمه شعراً فيبرز هذا التصور لأصحابه واصدقائه ، في صورة حية بديعة ، فيحتارون في أمر هذا الشاعر الملهم . كذلك يؤكد هذا النبر الثقيل أن في مقدور الشاعر أن يفعل هذا تحت تأثير هذه الدفقة الشعورية والصحوة الشاعرية ، التي يأتي بها مثل هذا الطيف العابر :

And all who heard **should** see them there,
And all **should** cry, Beware ! Beware !

ولو قد فعلت وعلم الناس بها
لجاؤا جميعاً وصاحوا في حيرة :
احذروه ! . . . . احذروه ! .

وأخيراً ، اذا كانت هذه القصيدة عن موضوع انحطاط الخيال الشعري والشاعرية كما ادعى أصحاب التفسيرين الأول والثاني ، لجاء النبر ثقيلاً في معظمه ، ولكان الايقاع بطيئاً ، تمشياً مع نفسية الشاعر اليائسة ، وقد رأينا كثيراً من شعراء الانجليزية المبدعين يلجأون لاستعمال الوزن البطيء والأصوات المتحركة الطوَيلة ، تعبيراً عن حالة الكآبة أو اليأس أو الحزن العميق . ولكن الايقاع الذي صاحب أبيات هذه القصيدة بشكل عام ، يوحي بمعنى التفسير الرابع ويؤكد أن خيال الشاعر ما زال خصباً ، وأن شاعريته ما زالت حية نشطة معطاءة ، على عكس ما ادعى أصحاب التفسيرين المذكورين ، ذلك « لأن الوزن في الأبيات جاء خفيفاً وسريعاً تمشياً مع الحالة النفسية للشاعر ، التي تنقلت تنقلاً سريعاً من البهجة والاغتباط والفرح العظيم ، الى التأثر والصحوة الشاعرية ، الى النشوة التي يلقاها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من الابداع الشعري . ونظم الأبيات يؤكد هذه النشوة ولا يوحي بغيرها ، وما من قارىء مرهف الاحساس ليقرأها على نحو غير هذا » (Jones & Tydeman, 1973, 201).

كوبلاخان

(١)

١ ـ وفي « زانادو » أمر « كوبلا خان » .

٢ ـ أن تقام قبة عظيمة للمتع والملذات .

٣ ـ على شاطىء « ألف » المقدس . .

٤ ـ ذلك النهر الذي يجري .

٥ ـ داخل غيران لا يبلغ اغوارها انسان .

٦ ـ ويصب في بحر لا تصل اليه الشمس .

* * *

٧ ـ وخمسة أميال من أرض خصبة

٨ ـ يحيطها سوران ، من أبراج وحيطان

٩ ـ فيها جنان يانعة ، وغدران جارية .

١٠ ـ وكم من شجر البخور فيها قد ازهر . .

١١ وهنا رحبات من خضرة تضيئها الشمس .

١٢ ـ وتكتنفها غابات قديمة كالجبال .

* * *

١٣ ـ ما أجملها من مهواة عميقة رائعة !

١٤ ـ تنحدر الى سفح الجبل الأخضر .

١٥ ـ مخترقة هذا الغطاء الأرزي .

١٦ ـ وفي قاعها شبح لقمر شاحب .

١٧ ـ سكنته جنية تبكي حبيبها .

١٨ ـ انه مكان موحش !

١٩ ـ كعهده أبدا مهيب ساحر .

* * *

٢٠ ـ ونبع زاخر قد تفجّر من هذه المهواة .

٢١ ـ ما زال يندفع في اهتياج واضطراب وغليان .

٢٢ ـ وكأن الأرض من تحته .

٢٣ ـ تلهث بأنفاس سريعة ثقيلة .

٢٤ ـ وفي وسط هذا التفجر والغليان .

٢٥ ـ تناثرت قطعها من صخور .

٢٦ ـ كأنها سقيط يتهاوى .

٢٧ ـ أو حبات عصافية يستخفها حاصد بمضرابه .

٢٨ ـ ومن بين هذي الصخور الراقصة .

٢٩ ـ قفز النهر المقدس عالياً .

٣٠ ـ ليجري من الآن والى الأبد . .

٣١ ـ ولخمسة أميال يتحدر تائها .

٣٢ ـ وهو يخترق الغابة والوادي .

٣٣ ـ حتى يصل الى تلك الغيران .

٣٤ ـ التي لا يبلغ قرارها انسان .

٣٥ ـ ويصب في محيط ساكن .

٣٦ ـ فيهمد هيجانه . . وتخمد غلياته .

٣٧ ـ وفي وسط هذا الهيَجان . .

٣٨ ـ سمع أصوات للموتى « كوبلاخان »

٣٩ ـ تترامى من بعيد . . منذرة بحرب .

* * *

٤٠ ـ ويطفو ظل القبة سابحا .

٤١ ـ في نقطة وسط الأمواج

٤٢ ـ حيث يسمع غليان النبع ،

٤٣ ـ وأصداء النهر داخل الغيران

٤٤ ـ في جرس موسيقي واحد .

٤٥ ـ انها معجزة من صنع فريد .

٤٦ ـ قبة تضيئها الشمس .

٤٧ ـ فوق غيران من ثلوج !

* * *

(٢)

٤٨ ـ ولقد حلمت مرة بفتاة حبشية .

٤٩ ـ عزفت على قيثارها تتغنى عن جبل « أبورا »

٥٠ ـ فأخذت بجمال شدوها وعذوبة لحنها .

٥١ ـ واستبد بي فرح ووجد عميق .

٥٢ ـ وعلى أثر حلاوة صوتها وسحر موسيقاها .

٥٣ ـ كدت أن أبني قبة ـ مثل تلك ـ

٥٤ ـ عمادها الهواء . . وتضيئها الشمس

٥٥ ـ فوق غيران الثلوج .

٥٦ ـ ولو قد فعلت وعلم الناس بها .

٥٧ ـ لجاؤا جميعاً وصاحوا في حيرة وخوف :

٥٨ ـ احذروا ! احذروا !

٥٩ ـ عيناه المتقدتان . . . شعره الثائر .

٦٠ ـ التفوا حوله في حلقات ثلاثاً .

٦١ ـ واغمضوا أعينكم من خشية وخوف .

٦٢ ـ فهو الذي طعم من ندى العسل

وشرب من لبن الفردوس .

KUBLA KHAN *

(1)

**In Xanadu did KUBLA KHAN
A stately pleasure-dome decree :
Where ALPH, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea**

**So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round :
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.**

**But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and inchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced :
Amid whose swift half-intermitted Burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.**

(2)

Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean :

* **"Kubla Khan", written by Samuel Taylor Coleridge, in Hayward, John (ed.), The Punguin Book of English Verse,** Punguin Books, Middlesex, 1970, PP. 255-257.

And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves,
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves,
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

(2)

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw :
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she play'd
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air
That sunny dome! thos caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread :
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

المصادر والمراجع :

المراجع العربية :

احمد شوقي : مسرحية مجنون ليلى ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١ .

د . احمد الطيب : اصوات وحناجر ومقالات اخرى ، دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، ١٩٧٥ .

ديوان طرفة بن العبد ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت (بدون تاريخ) .

د . شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .

د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، الطبعة الثالثة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

المراجع الأجنبية :

Bodkin, M., **Archetypal Patterns in Poetry**, Oxford University Press, Oxford, 1935.

Beer, J. B. (ed.), **Coleridge Variety**, the Macmillan Press, London, 1974.

Coleridge the Visionary, Greenwood Press, Inc., Westport, Connecticut, 1978.

Coleridge, S.T., (Shawcross, ed.), **Biographia Literaria** vol. I & II, Oxford University Press, Oxford, 1965.

Colmer, J. (ed.), **Coleridge Selected Poems**, Oxford University Press, London, 1966.

Coburn, Kathleen, **Coleridge: A Collection of Critical Essays**, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.

Cornwell, J., **Coleridge: Poet & Revolutionary 1772-1804 A Critical: Biography**, Allen Lane, Penguin Books Ltd., London 1973.

House, H., **Coleridge: The Clarke Lectures, 1951-2,** Oxford University Press, London, 1973.

Hayward, J. (ed.), **The Clarke Lectures, 1951-2,** Oxford University Press, London, 1973.

Hayward, J. (ed.), **The Penguin- Book of English Verse**, Penguin Books, Middlesex, England, 1970.

Hill, J. Spencer (ed.), **Imagination in Coleridge**, the Macmillan Press, Ltd., London, 1978.

Jones, Alun R. & Tydeman, William (eds.), **Coleridge The Ancient Mariner & Other Poems, Macmillan, London, 197?.**

Lowes, J.L., The Road to Xandu, Vintage Paperback, New York, 1959.

Lockridge, Laurence S., **Coleridge The Moralist, Cornell University Press, Ithaca and London, 1977.**

Leech, G.W., Alinguistic Guide to English Poetry, Longman, London, 1979.

Milford, H.S. (ed.), **The Oxford Book of English Verse the Romantic Period (1798-1837)**, Oxford Univesity Press, Oxford, 1963.

McFarland, **Coleridge and The Pantheist Traditon,** Oxford, University Press, Oxford, 1969.

Reeves, J., **Selecte Poems of Samuel Taylor Coleridge,** Heineman, London, 1976.

Schneider, E., **Opium and Kubla Khan,** Chicago, 1933.

بداية المسرح الشعري بالمغرب
بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة

عبدالرحمن بن زيدان

كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس - المغرب

مدخل

، اذا انطلقنا من الحقيقة التي تثبت حداثة المجتمع العربي في الممارسة المسرحية ، بمستوياتها المتعلقة بكتابة النص الأدبي وقراءته الركحية وعرضه أمام الجمهور ، فان عمر المسرح العربي - وهو يجرب مجموعة من الأدوات التي يريد بها أن يؤسس نظريته المسرحية - يضعنا أمام بعض التراكمات الابداعية والتاجات التي يمكن أن نطرح حول هويتها مجموعة من الأسئلة حول طبيعة تكوينها وبنيتها وخصوصياتها كجنس أدبي له مقوماته التي ينهض عليها وبالخصوص المسرح الشعري ، الذي ينبني جسده على لغة تختلف في مواصفاتها وميكانزماتها عن اللغة النثرية العادية ، ويكون خطابه بمادة لغوية تنتمي الى حقل آخر من حقول الابداع وهو الشعر .

لهذا فان اشكالية نص « المسرحية الشعرية » بالمغرب يضعنا أمام المعادلة التالية :

١ - مدى سلامة بناء النص « المسرحي » وأسسه الدرامية .

٢ - تاريخ هذه التجربة - شكلا ومضمونا - بالمشرق والمغرب .

٢ - علاقة النص بالتاريخ بهدف توليد رؤية الكاتب للعالم .

٤ - مدى نجاح أو فشل هذا في ارساء قواعده التي تجعل منه نصاً أدبيا .

من هنا كان نص أبي بكر اللمتوني « بقيت وحدي » مجالا لهذا البحث ونموذجا حيا للابداع المغربي في بداية تأسيس خطابه الدرامي الذي انخرط في الواقع المعيش ، بوعي تاريخي لينقله بأدواته الفنية لداخل النص ، هذا الواقع الذي يصير كومة من العلاقات له وجوده المادي الذي يكسر انعكاس حقيقة الواقع لأنه

يحرفها بطريقته لتصبح دلالات ناهضة في فضاء النص برؤية جديدة تؤسس بعدها المعرفي على المعطيات التاريخية الحقيقية والمتخيلة .

لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ ، من غياب تراكمات معرفية في هذا المجال ، لهذا كان طموحا كبيرا يتوخى انتاج معرفته بالتجربة ـ فقط ـ دون الارتكاز على نظرية مسرحية مورثة ، أو مفاهيم تناقلتها الأجيال في مجال المسرح .

لهذا سأجعل من نموذج اللمتوني ـ كذات مبدعة ـ والنص المسرحي كنتاج يؤرخ للبدايات ـ بعد الاستقلال عام ١٩٥٦ ـ مادة المعاينة والتحليل حيث سأركز على مضمون النص ، وعلاقته الجدلية بالشكل ، لأن المعطيات المادية التي كان يمتاح منها اللمتوني ، قد تمت صياغتها من خلال قناعات الكاتب الوطنية ، والتي أراد أن يؤرخ من خلالها لفترة حاسمة ومهمة من تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب (١٩٥٣ ـ ١٩٥٦) والتي حددت فضاء النص المسرحي والصراع داخله ، والتناقض بين شخوصه ، في محطات تاريخية مهمة ـ (٥٣ ـ ٥٤ ـ ٥٥ ـ ٥٦) كانت تمثل نقاط تحول مسار الحركة الوطنية والمقاومة المغربية ، وهي تناضل من أجل تثبيت نوعية الحكم في المغرب ، ومحاربة التسلط الغربي المتمثل في فرنسا وأسبانيا ، وفي أدوات الاستعمار وبيادقه الذين يعتبرون لوالب في آلة كبيرة تسخر للنهب ، وضرب الفكر العربي ، والمقومات الاسلامية ليحل محلها النمط الغربي وما يحمله من شوفينية وخلفيات أيديولوجية يحقر بها البلد المستعمر ويفرغه من محتواه الوطني القومي .

ان هذا النوع من المسرح يعتبر امتدادا للشعر الوطني في فترة ما بعد الاستقلال على اعتبار أن واقعية النص تأتي من التقائه بالمرجع / الواقع / التاريخ . وتمثل هذه المسرحية نموذجا للقاء الداخل المضمون بالخارج الواقع . وهذا ما يتطلب وقفة تمحيص وتحليل لهذا النموذج انطلاقا من القراءة التي تركز على الأساس المادي وتاريخية الأحداث وموقف المبدع من هذه المعطيات الى طريقة تشكيل النص ، وما يحمله هذا التشكيل من دلالات ورموز .



هدف الشعر : من التاريخي الى الوطني :

تنفرد الدرامات بين الأنواع الأدبية بارتباطها الوثيق ـ جدا ـ بالأشكال الأخرى للفن ، والدراما من حيث جوهرها ليست مجرد واحد من الأنواع الأدبية بل تمثل ـ فضلا عن ذلك ـ شيئا ما يتحدى حدود الأدب ، وأن تحليلها يمكن أن يتحقق بالاستثناء ـ ليس فقط الى نظرية الأدب ـ بل الى نظرية المسرح أيضا .

لهذا ـ وعلى ضوء هذا التعريف ، يمكن أن نبحث في المسرح العربي :

١ ـ هل هو أصيل أم دخيل ؟

٢ ـ هل له جذوره التاريخية على مستوى الممارسة والتنظير ، أم أنه مستورد ودخيل على التربية العربية ؟

لقد أكد جل الباحثين ـ غياب المسرح بمفهومه الغربي ـ عن الحقل الثقافي العربي ، كنص أدبي ، كبناية ، كاخراج وتمثيل ، لأن ظروفا دينية واجتماعية لم تجعل التربية العربية ـ في القديم ـ مهيأة لتقبل هذا الشكل الفني ، لأن العرب

كانوا يشعرون بتفوقهم في الشعر ـ الذي هو ديوانهم ـ فلماذا اللجوء الى هذا المستورد . سيما وأن تركيبه ـ أي المسرح ـ متداخل ومتشابك في تكوينه اللغوي والايمائي ، والرقص والغناء والحركة والاضاءة والالقاء .

لهذا ومع مارون النقاش (سنة ١٨٤٨) ، ونتيجة التفاعل مع الحضارة الغربية ، والتصادم معها ، أعلن من ميلاد الملامح الأولى للمسرح العربي ، حاول بها الرواد تجريب هذا الشكل التعبيري وتجذيره في التربية العربية وربطه ببعض الظواهر المسرحية ـ أو الأشكال ما قبل مسرحية ـ كما يسميها بعض النقاد ـ كالحكواتي ـ السامر ، الديوان ـ خيال الظل القرة قوز ، الحلقة البساط ، سيد الكتيفي والمقلداتي ، لجعل الفرجة تتخذ شكلها العربي ، ولتخاطب الحس والذوق العربي الذي له خصوصياته البيئية والثقافية داخل التاريخ العربي .

لهذا كان الرواد ـ من مارون النقاش الى يعقوب صنوع وجورج أبيض وأبي خليل القباني الى أحمد شوقي وعلي احمد باكثير وعزيز أباظة ـ مسكونين بها جس تحديد هوية قومية للمسرح العربي ، في بناء جسد النص بمادة لغوية عربية تتشبث بالتراث انطلاقا من المفهوم القومي للغة والدين والتاريخ والتراث العربي .

الا ان النصوص المعبرة عن البدايات والامتداد تحمل اشكالياتها معها سواء كتبت نثرا أو شعرا ، لأن غياب تمثل حقيقي للمفهوم الدرامي لخلق اللغة الدرامية ـ غالبا ما كان يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمعنى الدراما ـ عند الرواد ـ ويظهر هذا ـ أكثر ـ في محاولة ربط الشعر بالدراما ، أي تكييف المقول الشعري ـ كوعي ذاتي بالدراما كتعبير موضوعي قائم على نظرية الأدب عامة ونظرية المسرح خاصة .

وبديهي ـ هنا « أن تأخذ الدراما الشعرية ، مكانها في الأدب العربي بتقليد ما عرفه شوقي من الدراما الشعريه العالمية ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون أعمال « كورني » و « راسين » و « شكسبير هي الاعلام التي أثرت فيه ووجهته الى طريق الدراما الشعرية . ولعل أهم عنصر تأثر به هؤلاء ـ تراجيديا ـ هي تحطيم الفرد النبيل الذي يخسر في صراعه مواصفات اجتماعية واخلاقية ، تسحق ميوله الفردية وعواطفه الخاصة وطموحه الى التحرر أو الحب أو المعرفة أو السلطان . (١)

وهذا يعني أن أهم المؤثرات الفنية على المسرح الشعري عند أحمد شوقي ـ خاصة ـ والرواد ـ عامة كان مستمدا من :

١ ـ تراجيديا تحطيم الفرد النبيل .

٢ ـ الرجوع الى التراث والماضي العربي لتوكيد الذات .

وعندما نرجع الى النص المسرحي الشعري بالمغرب نجد أن بدايته كانت بتقليد ما عرفه أحمد شوقي من صور الدراما الشعرية الفرنسية والانجليزية . وهذا التقليد والتأثر بالمشرق العربي له مبرراته الثقافية والحضارية ، لأن الصلة بين المغرب والمشرق لم تنقطع رغم وقوع العالم العربي تحت السيطرة الغربية ـ أما حماية أو انتدابا أو استعمارا مباشرا . وهذه

---

(١) سامي خشبة : قضايا معاصرة في المسرح ص : ٢٤٠

الصلة وهذا التفاعل و « ان ظل واضحا على مر العصور ، فان المغرب كان متخلفا عن النهضة الشرقية[٢] مما أعطى للمشرق العربي قصب السبق في النهوض الثقافي والبعث الفكري ، والاصلاح الديني ، حتى أن كل الخطوات التي كان يحققها في مختلف المجالات المعرفية والسياسة أصبحت نبراسا للمغاربة يخصبون به حركتهم الناهضة وطموحهم الى الاستقلال .

ويعتبر المسرح الشعري من الشكل التعبيري الذي اطلع عليه المغاربة وتأثروا به ، وفي هذا الصدد يقول محمد الصادق عفيفي : حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة تأثروا بها ـ ورغبوا في ولوج هذا الباب فطرقوه غير هيابين ، وتقدموا يجربون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية ، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما .[٣]

وهكذا ظهرت مجموعة من الأسماء التي اقتحمت الميدان بوعي وطني أولا ، وحماس أدبي ثانيا من أجل التعبير عن قضايا العصر والأمة . نذكر منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ، علال الهاشمي الفيلالي « الخياري » عبدالكبير ، العلمي حسن الطريبق ، محمد الطنجاوي ، أحمد عبد السلام البقالي ، المهدي زريوح ، وأبوبكر اللمتوني في مسرحيته « بقيت وحدي » .

وعندما نقول بأن هؤلاء وغيرهم كانوا ينطلقون من قناعاتهم الوطنية للتعبير عن آمال الشعب المغربي في فترة الاستعمار ـ فإن النموذج الذي يدخل في هذا الاطار هو مسرحية اللمتوني الشعرية التي ترصد لنا مرحلة النضال المغربي بوعي شعري متقدم . فقد كان نفي السلطات الفرنسية لمحمد الخامس عام ١٩٥٣ ، واحلال محمد بن عرفة مكانه سلطانا على المغرب ، حدثا من أهم أحداث التاريخ المغربي ، تناولته الاقلام من مختلف جوانبه ، فهو أنفة وعزة من جانب الملك ، حيث رفض الخنوع لفرنسا ، وأبى أن يوقع وثيقة الذل والمهانة التي سبق أن وقعها عمه السلطان عبد الحفيظ عام ١٩١٢ ، وهو ثورة من جانب الشعب المغربي بذل فيها الدماء رخيصة في سبيل التحرر والاستقلال ، وهي فرصة مواتية لأبن عرفة الذي اتخذ منه الاستعمار مخلب القط لتحقيق مؤامرته .[٤]

لهذا فان قراءة نص اللمتوني ومعاينته وتحليله لاتتأتى الا ضمن اشكالية النص أولا ، والاطار المعرفي الذي حاول فيه الشاعر أن يزاوج ما بين الشعر وبين المسرح ثانيا ، لأن الشعر يمارس تأثيره على المتلقين ، ويجعلهم يندمجون في التجربة الشعرية والانفعالية والروحية لاتخاذ موقف من الحياة والقضايا المعروضة فيها .

« فمن المعروف أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طابع النثر كثيرا . ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير واصبح بامكانه أن يكشف الكثير عن الشخوص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لاتنهض به أدوات فنية أخرى ، ولكن يجب أن نضع في حسباننا أن كل شيء في الفن انما هو تمثل أو استيعاب متبادل ، فحين نجد الشعر

---

(٢) د : ابراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٤١

(٣) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٢١

(٤) نفســـه : ص : ٢٣١

يجعل الادب المسرحي أكثر تكاملا وثراء ، فاننا كذلك نلاحظ أن المسرحية التي أغناها الشعر ، قد جعلت منه هو الآخر أكثر درامية ولذلك يمكن القول بأن التأثر هنا انما هو تأثير متبادل وليس ثمة طرافا معلقا ، وآخر صانع للفعل .[*]

لكن الى أي حد يمكن أن تستشف من هذه المسرحية ما هو درامي ، وأن نخلص الى النتيجة التي نقوم بها هذا العمل تقويما موضوعيا يضعه في الموقع الذي تمثل منه المسرح ووظيفة الشعر في البناء الكلي للنص ؟

الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدها في « بقيت وحدى » هو أن النص ما هو الا استمرار للشعر الوطني المغربي في نتاجات ما بعد الاستقلال أوجد له أبو بكر اللمتوني مبررا لوجوده في الشكل المسرحي ، لأن القصيدة الشعرية ـ المطولة والمونولوج بنيات ظلت متحكمة في بنية النص وتحديد دلالاتـه وخلفياته الأيديولوجية كدعوة الى تحرير المغـرب من الاستعمار عن طريق :

١ ـ الاصلاح الداخلي .
٢ ـ المقاومة المسلحة .

وهما الوظيفتان اللتان تحدث عنهما الدكتور ابراهيم السولامي قائلا : « قد أبانت الأشعار الوطنية المغربية التي نظمت في عصر الحماية المغربية التي نظمت في عصر الحماية الأوربية ، أن الشعراء الوطنيين رأوا أن التخلص من الغزو الأجنبي لن يكون الا بأحد طريقين : طريق الاصلاح الداخلي ، أو طريق المقاومة المسلحة .

لكن شعر الدعوة الاصلاحية ، وشعر الدعوة للمقاومة اتسـما بسمتين مشتـركتين : أولاهمـا أنهما كانتـا دعوتـين متعايشتين ـ فبينما كانت المقاومة المسلحة تشتعل في مناطق الأطلس أو الجنوب أو في جبال الريف ، كانت الدعوة لفتح المدارس والتمسك بالدين الصحيح والوحدة الوطنية مستمرة في المناطق المغربية الأخرى . وثانيهما أن الروح الاسلامية هيمنت على الشعراء الوطنيين المغاربة سواء أكانوا من دعاة الاصلاح أو من دعاة الجهاد [٦]

وهي نفس القضايا التي تطرق اليها اللمتوني ، فوجدناها واضحة جلية في شخوص المسرحية الذين نقلوا لنا صورا من تاريخ المغرب ـ في هذه الفترة ـ نقلا يعكس تردي الأوضاع الأمنية والاجتماعية والسياسية للمغرب ويكشف عن النار المتأججة في النفوس توقا الى الحرية والاستقلال ، كما جاء على لسان : « كنزة ـ ابراهيم ـ الحلاق ـ المطربون ـ رئيس الجوق الموسيقى ـ المغني أحمد ـ المطرب ادريس . . . »

يقول رئيس الجوق .
رئيس الجوق : (منفعلا وهو يدفع دفعا ويلوح بيده محتجا) .
أقسرا
الجندي : دونـــــك الـــعـــزفـــــا ولا رأيـــــا ولا قـــولا

(*) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة ص : ١٤
(٦) د : ابراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٦٧

الرئيس : أمـا في هـذه الـدنـيـا خفـير يملـك العقـلا
أغنى قبلنـا شخص يعـاني الهـم والويـلا ؟
الجندي : سلوا من يملك الأمـرا ويمضي العقـد ويحـلا
« ينسحب الجندي تاركا أفراد الجوق وحدهم »
الرئيس : اذن غنـوا ، اذن غنـوا غنـاء الـوالـه الشكـل
مطرب : كثير هو الهم يـا أخـوتي فماذا نغني ؟ وماذا نـدع ؟
كـأن فـؤادي في مقـلب من النار ليس لـه منتـزع
اذا رمت تحـريـك أيمنـه تحـرق أيسـره والتـذع
الرئيس : يارفاقي قـد أتينا مصفـدين كيف بالله نغني مكرهـين ؟
أسفه الناس وأقسى العالمين طالب الفرحة من قلب حزين
مانغني ؟
مطرب : « هل درى ظبي الحمى ؟»
الرئيس : لاأرى ظـبيـا ولـكن كـلما
سرت أبصرت غرابا أسحما بالغ الشؤم يروع الناظرين
مطرب : غـن . . ليـل الصـب »
الرئيس : أسـفـيـه بـالـغـنـاء ان ليل الصب موصول الرجاء
وليـالينـا رصـاص ودمـاء وسجون وسجون ومنون(٧)

ان هذه اللوحة ـ وباقي فصول المسرحية ، ليست داخلا معزولا عن خارج هو مرجعها . . الخارج « هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا ليجعل الكتابة تمارس سلطتها داخل النص ، وتحرص على الجام حركة شخوص المسرحية ، مطعمة اياه بوحدات حكائية لتوسيع فضاء النص الكتابي من جهة وتعطيل عناية الحدث من جهة أخرى . هذه الوحدات التي تبلورت في :

١ ـ قصة غرامية بين الخادمين كنزة وابراهيم ومنافسة الحلاق له ١٢ صفحة
٢ ـ قصة محاولة قتل ابن عرفة (ص٤٣ ـ ٤٤ ـ ٤٥ ـ ٤٦ ـ ٤٧)
٣ ـ قصة داخل قصة . هناك قصة الجوق ثم داخلها يصبح المطرب ادريس راويا لمجموعة من الأحداث . (من ٣٩ ـ الى ـ ٥٣) .
٤ ـ قصة غرامية بين الخادمين الفرنسيين مكانها وزارة الخارجية الفرنسية بباريس (من ١٠٧ الى ١١٤) .

وتكاد المسرحية تنبني على قصص ـ درامية ، لكنها لاتمت الى المسرحية الشعرية لامن قريب ولا من بعيد بصلة ، ذلك

ـ (٧) أبو بكر اللمتوني : بقيت وحدي ص ٣٩ ـ ٤٠

أن السمة الدرامية في القصيدة لا تحلق منها مسرحية . وهذا ما أعطى الافعال المشهدية ـ لعناصر السرد ـ طابعا تقريريا يطابق دلالاته الواقعية وذلك ظاهر في التطابق بين زمن الكتابة وزمن الواقع . وفي الشخصيات التي تتحول الى ناقلة اخبار أوحاكية تعتمد على الذاكرة التي اختزنت القول والمحكي ، وانصتت الى تفاصيله لتنقله بعد ذلك . فلقد تكرر القول في النص أكثر من أربعين مرة ، والسماع عشر مرات ، مما شكل محفزا نفسيا عند شخوص المسرحية لتحرير ما قيل لهم مستعملين في ذلك ذاكرتهم ، لأنها ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي ، انها نهوض هذا الواقع الى مستوى عالمه في الذاكرة . انها تخيله ومتخيله .

« نقول تخيله لنشير الى العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي التي بها ينهض المتخيل ، يستوي مستقلا ـ وليس معزولا ـ في الذاكرة ونقول مخيلة لنشير الى هذه الاستقلالية في اطار علاقة الكتابة به »[8]

لقد كان الخطاب المسرحي يستمد شحنته من المرئي التاريخي دون التوغل فيه ، لأن الفعل موجه من الخارج ، والمسرحي يتوارى ليفسح المجال للواقعي ولمتواليات الحياة . حتى أن الكتابة في مسرحية ، « بقيت وحدي » تموقعت داخل أنساق مكانية مليئة بالصراع (الرباط : عاصمة المغرب) و (وزارة الخارجية الفرنسية) و (المصلى) و (المقبرة) و (القصر الملكي) حيث تتحول الى رموز مكانية والتي تجتمع كلها لتأطير كل شيء في المسرحية لأن البنية المكانية محكمة الاغلاق ، ومحاطة بسياج ـ حاد ـ لايترك المجال لتسيب حركة شخوص المسرحية خارج النص والكتابة ، بلجوئها الى هذا الأماكن تعكس شبكة علائقية متعددة الدلالات لا تفعل ذلك الا لكونها تعبر عن اشكالين أساسيين يرتبطان بشكل الكتابة الشعرية والمسرح وهما :

١ ـ التجربة الشعرية كقدرة على استيعاب التأثير الدرامي .
٢ ـ توظيف الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح وليس لصالح النص الشعري وحده .

« ان العمل الأدبي يضاء حين نرى الى مرجعه فيه ، نرى المرجع تميزا أدبيا ، تميزا أدبيا ينهض من فتخيل ، من ذاكرة ، وذاكرة تستقل عن واقع مادي ، مستقل عنه ولكن به ، تستقل حاملة اثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ، وتحولت الى ذاكرة »[9]



التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية

ما تقدم يفسح المجال واسعا للكلام على المسألة التاريخية على أنها نظام نرجع اليه فعل الانسان فيه . وعلاقة الوعي بانتاج علاقة جدلية تجعل من الممارسة « نشاطا فكريا يشتغل على موضوعه » في زمن معين ولحظة تاريخية محددة . وهو ما

---

(٨) د : يمنى العيد : في معرفة النص ص ١٣ .
(٩) نفســـه : ص : ١٤

حاول أبو بكر اللمتوني القيام به في هذه المسرحية التي تكشف لنا عن علاقتها بعالمها التاريخي ، ومحيطها الاجتماعي ، فهي لاتنفصل عن الأفكار السابقة والأحداث التاريخية . لقد حددت هيكليتها ، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة .

فهي ـ أي المسرحية ـ تبدأ بعرض أولى ، الغاية منه موضعة الحيزين الزماني والمكاني في عهد الحماية (٥٣ ـ ٥٦) (القصر . وزارة الخارجية ، المصلى ، المقبرة) وتبيان هويات الأشخاص والكشف عن انتماءاتهم الطبقية ، ابن عرفة : سلمى ، الزوجة ، القندور ، المدار ، الكهل : يمثلون الطبقة « الارستقراطية » في المجتمع المغربي .

المقيم العام الجنرال جيوم : مندوب فرنسا وناشئها الذي نفذ خطة نفي محمد الخامس .

ثم هناك الطبقة الكادحة « الذين يمثلون البنية التحتية في المجتمع المغربي مثل « المطربين » ورئيس الجوق الموسيقي والمغني أحمد والمطرب أدريس وكنز ابراهيم والحلاق ، الذين وصفوا بالاخلاص والتفاني في خدمة الوطن ، أما الفئة الارستقراطية وأذيالها فهم يمثلون وجه الخيانة في أبشع صورها .

لقد كان هدف اللمتوني من خلال صياغة وحدات المسرحية خلق تراجيديا تقليدية تؤدي الى اثارة الخوف والشفقة ، وتطهير وجداننا من خبث الرذائل وتنيرنا بالفضائل الأخلاقية العامة ، بهدف التأثير في ، عقل المتفرج ، ودفعه الى اتخاذ موقف معين من خلال توعيته بحقيقة القضية التي جعل فيها الفعل المسرحي يهدف الى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد .

الا ان ما يثيره هذا العمل من أسئلة يختصر في معنائية التاريخ في النص المسرحي وكيف تعامل معه الشاعر كذات مبدعة .

واذا كان التاريخ هو « السعي لادراك الماضي البشري واحيائه ، فاننا نتساءل ما هو الماضي الذي يكون موضوع التاريخ في هذا العمل المسرحي ؟ . »

« لقد كان الناس فيما مضى ـ والمؤرخون في مقدمتهم يوجهون عنايتهم الى الوقائع الحربية والتقلبات السياسية ويعتبرونها لب الماضي وجوهره الحرى بالاعتبار واذا هم اهتموا بسواه ، أي اهتمامهم جزئيا سطحيا ، وبدأ في نتف ضئيلة مشتتة لاتدخل في صلب التاريخ ، لاتبدل صفته الغالبة كسجل للحكام وللحروب .

أما المعنى الذي نعرب عنه في تعريفنا ـ والذي ينتشر اليوم بين المؤرخين وفي طبقات المثقفين عامة ـ كما يقول قسطنطين زريق ـ فهو الذي يشمل الحياة البشرية الماضية بجميع مظاهرها ، فالنظم الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية والاعتقادات والتقاليد الدينية والمذاهب الخلقية ، والأساليب الأدبية والفنية كلها تدخل من حيث تطورها الماضي ، وفي نطاق العناية التاريخية لانها كلها وجود لحياة واحدة

وليس معنى هذا أن الحياة مؤلفة من اجزاء ووجروه منفصلة ، وأن التاريخ مجموعة تواريخ خاصة للسياسة والاقتصاد

والاجتماع والأدب ، بل معناه أن الحياة البشرية هي الماضي مثلما في الحاضر ، وحدة عضوية تتفاعل فيهـا مختلف العناصر وتتكامل(١٠)

وطبعا فان اللمتوني قدم لنا الأبعاد الوظيفية للتاريخ من خلال هذه المسرحية وبواسطة قناعات الابطال الايجابيين . فلقد خلفت لنا الرؤية الشعرية والفكرية للتاريخ وللعصر وللواقع ابطالا يواجهون القوى السياسية والاجتماعية التي تقهرهم وتحولهم الى ضحية يضحى بها من أجل بقاء التسلط والاستبداد من الرموز التي كشفت عن هذه الأبعاد الوظيفية ـ ذات الحمولة الفكرية الاصلاحية والمقاومة ـ شخصية علال بن عبدالله البطل التاريخي الذي استمد ملحميته من شجاعته واستشهاده في سبيل تحطيم الظلم والشر .

لقد صاغت الجماهير ـ هذا البطل ـ على غرار فضائلها وأحلامها فكانت حركته جزءا لايتجزأ عن حركة الجموع الشعبية وافكاره وأهداف كفاحه مستمد من الاجتماع الشعبي الذي أعطى لقرار البطل ـ بالاستشهاد شرعيته الدينية والوطنية ، انه القرار الواعي للاختيار الحر ، بين الواجب والعاطفة ، بين العقل والغاية ، انه الصراع الذي كان واقفا على رأس مهمات الحدث المأساوي وهو يواجه (فرنسا ـ ابن عرفة) .

ابن عرفة الذي قدم لنا بأوصاف متباينة كلها تجمع على ادنته : « العاهل المزعوم ـ العجوز ـ الملك المدنس ـ سلطان الدمى ـ وباء تفشى ـ غول ـ طريد الشعب ـ الشيخ المنكود ـ الشيخ ـ طفل أو حمل ـ نيرون الجديد ـ خليفة الحجاج والسفاح ـ عاش ممرغا ـ يتوسد الأوحال . »

أما علال بن عبدالله فيعتبر أولا شهيدا قدمته الثورة ، فهو النسر والمفدى والعلم والهلال ، النور كما قدمته المسرحية .

مطرب :	هل مات حين تعاورته عداته	أم دار بينهما القتال وطالا ؟
ادريس :	ما مات حتى قدسوه وأوشكوا	أن يفقدوا في قتله الآمالا
	ما مات حتى استلهمته أمة	مثل النضال ونصبته مثالا
مطرب :	الثأر ! لاكان الغناء وقومنا	يفدون بالأرواح الاستقلالا
الجميع :	ثأرا ثأرا ثأرا ثأرا	سيزيد الجرح ولن يبرا
	حتى نروي بدمائهم	كبدا حرى وفما مرا
مطرب :	انا لو تراه جموعهم	حزنا ، سهلا ، برا ، بحرا
	لسنا نعبى ، لسنا نخشى	نفيا ، جلدا ، موتا ، أسرا
	ونموت ليحيي مغربنا	وطنا فردا ، غزا
الجميع :	حرا .	

(١٠) قسطنطين زريق : نحن والتاريخ : ص : ٥٥

الا أن هذا الحدث التاريخي ظل محافظا على بنيته التاريخية[١١] داخل النص كقصة تروى ، وليس كفعل تصنعه الأحورة ، والأحداث ، ومن هنا غابت حتمية التصادمات والصراعات عن النص ، فكان الحوار بين الشخوص يعمل على تقديم المعلومات عن التاريخ يروونها عوض تشخيصها .

لقد كتب هيجل يقول أن « الوضعية الفنية بالتصادمات تعتبر المادة الاساسية للفن الدرامي الذي قدر له أن يصور ما هو رائع في أكثر أشكال تطوره عمقا وامتلاء .. »[١٢] وهذا خلاف ما اتبعه اللمتوني لأنه لجأ الى السرد التاريخي ، وجعل زمن المسرحية وشخصياتها ينتميان الى جيل واحد فيه طبقة ارستقراطية وأخرى عادية .. ولكنهما لم يدخلا في صراع وتصادم مباشرين ، مما خفف من حدة التصادمات ، وبقي الهدف الأساس هو تصوير الماضي على مثال معين وهو الأيمان بحقيقة عليا دينية وفلسفية لاثارة الهمم وجعل الكتابة التاريخية ممسرحة هدفها نشر المعرفة بالماضي واشراك الغير بجوها وخلفياتها التي تنافح عن العروبة والاسلام . يقول ابن عرفة .

	سـأقيم للاسـلام من هـذا الحمى	ركـنـا يكـاد بـنـاؤه ينهـار
سلمى :	عجبـا ! يحـامي عن حقيقـة دينـه	مـلكـا يؤيـد ملكـه الكفـار
	....	
	فرضـوك سلطانـا عليه ولم يكن	ليـريـد غـير محمـد سلطانـا[١٣]
وتقول :	أهـلا بنيـرون الجـديـد ومـرحبا	بـخليفـة الحجـاج والسـفـاح
	أيتـاح وطء العـالـمين لأرجـل	وطء الـطريـق لمن غـير متـاح
	بـالله مـا وطء الـرقـاب ببـالـغ	مـا يبلغ الاخـلاص والايثـار[١٤]

وفي هذا الصراع بين ابن عرفة وسلمى ابنته ، وطوال المسرحية ، يبقى علال ابن عبد الله الرمز حاضرا في مساحة النص ، لأن مأساته جزء من مأساة شعبه وطبقته ، وهذا ما أعطانا مجموعة من الشخصيات التي تحمل هويات متقاربة الملامح وموحدة القناعات ، تلتقي كلها في خاصية واحدة وهي اقامة نظام يتكىء في سياسته على المبادىء الاسلامية الحقة التي تلتقي مع الحركة الاصلاحية بالمغرب . ويمكن أن نضع شبكة من العلاقات تحدد لنا وظائف هذه الشخصيات حسب قناعاتها ومصالحها .

العامل الذات : هدف ، مصلحي ويعتبر كأداة استعمارية سلبت حقا مشروعا

يقول : ابن عرفة الشعب ! لن اسمع هذا اللفظ من ذاك الفم

الـشـعـب ان لم يـرضـني أدوسـه بـنـقـدمـي[١٥]

(١١) أبو بكر اللمتوني : بقيت وحدي : ص : ٤٨ - ٥١
(١٢) هيجل اللمتوني : الأعمال : المجلد الثاني عشر ص : ٢٠٨ - ٢٠٩
(١٣) أبو بكر اللمتوني بقيت وحدي : ص : ١٧
(١٤) نفســه : ص: ١٦
(١٥) نفســه : ص ١٦

العامل الموضوع : المجتمع المغربي المستعمر من طرف فرنسا واسبانيا . ان محفزه للفعل هو هيمنة الأجنبي والتوق نحو التحرر عن طريق الاصلاح والمقاومة ، وقد جاء على لسان « زوج » ابن عرفة ما يدل على ثورة الشعب المغربي .

تقول :

أراهـن أنكـم هجتـم سبـاعـا وأقـسـم أنـكـم رمـتـم مجـالا
وأن الشعب سوف يـذيـل منكم ويجـزيكـم بـغـدركـم نـكـالا
ومـا أسـفـي عـلى وطـن أراه من الشهب العلى أعصى منـالا
ولـكـنـي أنـوح عـلى نـعـيـم تـولى وجـهـه عـنـا وزالا
نـعـيـم لاتـدنـسـه الخـطايـا وليس يخـاف صـاحبـه المآلا[16]

العامل المرسل : التاريخ المغربي يتحول عبر « الفن المسرحي » الى نص شعري .

العامل المرسل اليه : الشعب المغربي والانسانية

العامل المعاكس للتحرر . فرنسا المتمثلة في الجنرال جيوم المقيم العام وأدواته

أنـا الـسـلطان يـا زوجـي ومـا غـيـري بـسـلطان

وابن عرفة يقول : ومـا مـن قـوة تـقـوى عـلى ضـرى وخـذلاني
فـرنـسـا أيـدت مـلكـي و« جـيـوم » تـولاني[17]

العامل المساعد على التحرر ـ الطبقات الشعبية (المطربون ـ ابراهيم ـ الحلاق ـ كنـزة . . .)

تقول كنزة : لقد ناصب الشعب القيـود عداءه وحسبك أن يغدو لك الشعب حاميا
متى جـرت الحريـة الـذيـل بيننـا عـلى أرضنا الخضـراء أحمر قـانيـا
أضـاء سناهـا كل بيت فلم يـدع من الرق قيدا أو من الناس طاغيا
غـدا يقبر الـظلم الغشوم بـأرضنا ويغـدو لواء النصـر يرفـل عـاليـا
ويحتضن العـرش المفـدى مليكـه كما احتضن الغمد الحسام اليمانيا[18]

ان طرح هذه القضايا الوطنية في مضامين الأحورة جاء ليؤكد على اشكال آخر في النص وهو قضية اللغة وتقنيات بناء النص والعلاقة بينها وبين رؤية الشاعر .



(١٦) نفسـه : ص : ٢٤
(١٧) نفسـه : ص : ١٨
(١٨) نفسـه : ص : ٣٧

الشاعر بين الشعر والمسرح

وما زالت قضية العلاقة بين الشعر والمسرح تثير جدلا محتدما . لأن الشعر في المسرحية - كما صرح ت . س اليوت - : « يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة ، أن على الشعر أن يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا »(١٩)

انه « أي الشعر » لايتخذ شكل القصائد الجميلة ، وانما صورة الرؤ ية الشعرية التي تتخلل العمل كله ، وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الاداة الايقاعية القادرة على امداد العمل بالايقاع الصحيح المتناسب مع ايقاع التجربة الداخلي والخارجي على حد سواء .

ان الشاعر - المسرحي - يضطر الى تحويل وعيه الذاتي الى تعبير موضوعي لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى ، وهي شخصيات عمله المسرحي ، انه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة الواقعية ، فاذا التقى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح بموقف الشاعر نفسه من الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحي قيمة موضوعية أيضا هي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية ، وقيمة التعبير الفني عن ذلك الموقف »(٢٠)

الا أن السؤال المطروح هنا هو : هل حقق اللمتوني الامتزاج الأصيل الذي حققه المسرح الشعري المعاصر بين الرؤ ية الشعرية وبين الموقف النقدي من الحياة الانسانية أوما سماه المسرح الحديث بالواقعية الشعرية التي استفادت من اسلوب البناء للقصيدة الرمزية في الشعر التجديدي الحديث ؟

الجواب على هذا السؤال : يقتضي التأكيد على أن اللمتوني شاعر معبر عن جيله . فهو كلاسيكي التعبير ، وكما يقول محمد الصادق عفيفي « اللمتوني من الشعراء التقليدين الذين يستمسكون بعمود الشعر ويقتتلون في سبيله يحرصون الحرص كله على الجزالة ، ومن ثم فلا نعجب بعد ذلك اذا طالعنا بهذا الاسلوب الشعري الرصين ، وبهذه الحشود من الأوزان المتنوعة التي اختارها لمسرحيته والتي نستبين من خلالها معالم ثقافته الدينية والعربية »(٢١)

وهو ما أكده حسن الطريبق عندما تناول بالدرس التحليل اللغة المستعملة في بناء النص المسرحي ، لأن الحضور اللغوي هو حضور للواقع والعلاقة بين « الأدب » و « الواقع » هي قائمة على جسر اللغة ، لأنها مادته ومرجعه . يقول :

« اللمتوني : شاعر يصر على استعمال الأساليب القديمة ، يستعير من الشعراء الأقدمين صورهم وأخيلتهم باستهواء متجذر في اعماقه ، ولقد حوله ذلك الى صوت متشابه لأصوات أولئك الشعراء ، يصدر عنهم ، وفي ذات الوقت يصدر

---

(١٩) عبد الستار جواد : فن المسرح الشعري . الموسوعة الصغيرة : ٧
(٢٠) سامي خشبة : قضايا معاصرة في المسرح ص : ٢١٠
(٢١) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٣٣

عن كيانه وصوته ، الأمر الذي يعني خضوعه لتأثيراتهم حتى في محاولاتهم المبنية على اجتهاداته التي تعكس تفاعله وانفعاله ازاء موقف ما »(٢٢)

ان هذا الحكم المبني على معاينة النص وتحليله يعطينا حقيقة المنهج والرؤ يا في علاقاتها الجدلية داخل النص ، ويكشف لنا ، أن الشاعر غالبا ما كان يكتب قصائده انطلاقا من نصوص غائبة أو من الذاكرة ، محاولا تكييفها مع الجو المسرحي وما يتطلبه من مواقف وحالات ، لكن انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات جعل القدرة على اصطناع أسلوب خاص يختلف باختلاف هذه الشخصيات ، غير واضح المعالم ، لأن صوت الشاعر يطغى على أغلب الأصوات داخل النص فـ « سلمى » و« زوج » « ابن عرفة » و« المطربون » وكنزة ابراهيم أصبحوا متشابهين في مواقفهم وصدى لصوت الشاعر بل والمعبرين عن موقفه الايديولوجي بلغة تحافظ على عروبتها ونفحتها الدينية .

وهكذا يأخذ أبو بكر اللمتوني « بمبدأ الاتباع لما هو متوارث ، سواء في انتقاء الجملة والمفردة أو في تركيب الأسلوب ومراعاة التتابع اللفظي في نطاق الشاعرية الكلاسيكية بتناغمها ، وحسن تجاور الجمل وتلاؤم اجزائها وهذا شيء ملحوظ - كذلك - بقوة عند علي الصقلي وعلال الخياري والبقالي وزريوح »(٢٣).

انها اعادة « متقنة للماضي » وقد يكون لهذا الاتباع والاحياء أهمية وطنية - سياسية من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها الى الثبات في وجه العدو ، أو النضال ضده . ويمكن القول أن دور المسرحية بارز في التوعية الوطنية .

وما عدم الخروج على تقاليد الأوزان في البيت العربي ، الا الدليل القاطع على تمسك الشاعر اللمتوني ببنية الايقاع في المتن الشعري الموروث فهو يتمسك بالعروض التقليدي « على اعتبار أن الطريقة العمودية تجسد فاعلية شعرية فنية بايقاعها ، ومدهشة بموسيقيتها فهي تراث قد يتحرك في عملية الخلق الشعري وكأنه جزء من صميمها تنبني على أساسه التشكلات النغمية في انتظام هادىء»(٢٤)

وبما أن اللمتوني شاعر كلاسيكي التعبير . فانه كان يستقي تركيبات شعره من القديم ، وهذا الاستقاء حال بينه وبين الانفتاح على لغة الاداء المسرحية المعاصرة . لقد ظل وفيا للموروث . فنجده قد استخدم عشرة بحور شعرية هي : - الرجز - الكامل - المتقارب - الهزج - الرمل - الخفيف - الوافر - المجتث - الطويل - والبسيط .

« اضافة الى استعماله لتفاعيل أخرى لاتخضع للنظام العروضي التقليدي الا اذا حملنا تركيبها نوعا من التوافق مع موسيقى العروض بشكل يصعب تبريره وقبوله » مثال ذلك قول اللمتوني على لسان أحد شخوصه :

ليحي ابراهيم البطل العظيم

لقد حرص اللمتوني على استعمال بحور معينة أكثر من سواها بحيث استعمل المتقارب ثلاث عشرة مرة . الطويل تسع مرات . الرجز ثماني مرات . وكذلك الأمر بالنسبة للوافر والكامل والخفيف في حين أنه لم يستعمل البسيط الا مرة واحدة .

---

(٢٢) حسن طريبق : الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه / ج / ٢ ص : ٤١٨
موضوع رسالة قدمت لنيل دبلوم الدراسات العليا - جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الانسانية - الاستاذ المشرف الدكتور عباس الجراري
(٢٣) نفســـه : ص : ٧٧ ؛
(٢٤) نفســـه : ص : ٣٧٨

على العموم فانه اضطر الى تغيير بحوره في مجموع « المسرحية » ٧١ مرة وهذا شيء يدل على حيويته وعلى وعيه بضرورة التنويع الانشائي والتلوين الصوتي في تتابع موسيقى لاتتحكم فيه الرتابة تحكما مقلقا »[٢٥] ان المزج بين اللغة القديمة والهندسة الكلاسيكية للقصيدة الشعرية جعل النزعة السردية تغطي على « الحركة » المسرحية وتحول تقنية الصياغة الدرامية الى صياغة تركيبية لمجموعة من القصائد ، حتى أن المسرحية « بقيت وحدي » تبدو من جهة نظر الشعر قصيدة غنائية ذات بناء متصاعد ومتعرج أقرب الى بناء القصيدة القصصية . بهذا البناء لم تتحول الى القصيدة الغنائية « القصصية » ذات الصوت الوجداني الموحد الى موقف مسرحي كامل .

فطغيان لغة المعاناة العاطفية الذاتية على التعبير الموضوعي بكل متطلباته وتقسيماته واختلافاته ، جعل المسرحية في معايشة ذهنية لمجمل التجربة الموروثة ، وذلك بالحدس الشعري البسيط والواحد والتماثل المسبق . والذي لم يسقط التجربة العربية بكل جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية من وعيه لأنها مصدر وعيه الشعري الذي وضع رؤيته الفاجعويه للتاريخ المغربي ٥٣ ـ ٥٦ ، وللعصر اطار الانفعال العاطفي بالمأساة في مغزاها الوجداني أو الاخلاقي . وهذا ما يفسر الطبيعة الاستراتيجية المنطلقة الى الخلف لنقل الماضوي المسكون بمجموعة من الأحداث بواسطة رواة لهم حضورهم المختفي وراء شخوص المسرحية عاكسة الأحداث وناقلتها ، أي انها ليست بصانعة الفعل « بمفهومه الدرامي » ولكنها قناة لتمريره . وبكلمة أخرى انها لا تقف مع الاحداث وانما وراء الاحداث ، وهذا ما غيب حتمية التصادمات والتصارعات . ويمكن أن ننظر الى المطربين كيف تحولوا الى « جوقة » على الطريقة اليونانية ، وذلك بجعل فريق المنشدين « أو الكورس » يصبح من الوسائل الفعالة لنقل آراء المؤلف على لسان المنشدين . الا أن اللمتوني كان لا يتقيد بتقنية الحوار والاعتماد على قصره . و « قد نسى نفسه في هذا المجال احيانا فاستطرد في السرد بقصائد بلغت الثلاثين بيتا كمناجاة الحلاق . . وكمناجاة ابن عرفة لنفسه في مطلع الفصل الثاني ، (ياليتني كنت في ضغث حلم) ، وكالقصيدة الغنائية التي وردت على لسان المغني احمد ، ولا شك ان هذه القصائد كانت تصيب العنصر الدرامي بشيء غير قليل من البطء والتفكك ، فضلا عن السأم لانها لا تخبرنا بجديد ، ولا تؤدي الى تطور أحداث المسرحية »[٢٦] .

ان الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علاقات لغوية تحقق الوظيفة الاساسية لمنطق المسرح وهي تأكيد حضوره ، وهذه العلامات اللغوية هي (« الاناو » و « الأنت ») و (الان) و (هنا) ومعنى هذا ان عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص وحضور الزمان وحضور المكان . وهذه العلامات هي التي وضع لبنتها الاولى في المسرح الشعري بالمغرب ابو بكر اللمتوني لانها كانت في محاولة التأسيس وقد كانت هذه المسرحية نتيجة للتجريب وللربط ما بين الشعر والمسرح لخلق تراجيديا تحمل خصوصيات مغربية وهذا ما يمكن ان يسجل كالايجابيات للمتوني .

ما بقي ـ اذن ـ بعد هذه المقارنة النقدية الا القول ان مسرحية « بقيت وحدي » تمثل وعيا شعريا مستمدا من التجارب الشعرية العربية الموروثة ، هذا الوعي الذي حاول به الشاعر ـ من خلال معاناته أن يرتفع بالفاعلية الشعرية الى مستوى الفعل التاريخي الى الفعل الحضاري وهو عالم يتممه الشاعر بعد هذه المسرحية لبلورة تجربته أكثر .

---

(٢٥) نفســـه : ص : ٤٨٧
(٢٦) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٦٣ .

الدراما الملحمية في مصر
١٩٦٠ - ١٩٧٠

حياة جاسم محمد
أكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

يستهدف البحث دراسة الدراما الملحمية باعتبارها من الاتجاهات التجريبية في دراما الستينات في مصر ، أعجب بها الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد (١٩٥٢) نتيجة موقفها الملتزم ازاء القضايا السياسية والاجتماعية . ويقدم البحث ، أولا ، خصائص الدراما الملحمية كما توضحت في كتابات بريشت النظرية ، ثم يستعرض المسرحيات المصرية ذات الصفات الملحمية ، ويحلل اثنتين منها تحليلا مفصلا لبيان الوسائل الفنية المستخدمة في تركيبتها الملحمي .

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان ، في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان . ويعني مصطلح « ملحمة » كما يستخدمه بريشت « تتابع أحداث » تقص بدون تقييدات زمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية[١] . وقد استعمل بريشت مصطلح « المسرح الملحمي » لأول مرة عام ١٩٢٦ ، ولكن بريشت لم يكن أول من استخدمه ، اذ أطلق من قبل على عروض بيكاتور التجريبية[٢] ، ولكن على الرغم من تلك الحقيقة ، يظل بريشت منظّر المسرح الملحمي -

ويظهر الجدول التالي الصفات الأساسية التي تميز المسرح الدرامي عن المسرح الملحمي :

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
عقدة	سرد
- يجعل المشاهد في صميم الوضعية المسرحية	يحول المشاهد الى مراقب ولكن يستثير قابليته للفعل
- يضعف قابليته للفعل	يقسره على اتخاذ قرارات صور
- تجربة	صورة للعالم
- المشاهد منهمك في أمر ما	المشاهد مجبر على أن يواجه أمرا ما

(١) John Willet, The Theatre of Bertolt Brecht (London: Methuen, 1959), p. 171.

(٢) See Claude Hill, **Bertolt Brecht** (Boston: Twayne, 1975), p. 144

ـ ايحاء	جدل
ـ يحافظ على العواطف الغريزية	يأتي بهذه العواطف الى مرحلة الادراك
ـ المشاهد في معمعة التجربة ويشارك فيها	يقف المشاهد خارج التجربة ويدرسها
ـ يسلم بالانسان كما هو	الانسان موضع بحث
ـ الانسان غير قابل للتغير	الانسان قابل للتغير ، ويستطيع أن يغير
ـ تطلع الى النهاية	اهتمام بمجرى الأحداث
ـ المشهد يؤدي الى مشهد آخر	لكل مشهد كيان مستقل
ـ تنمو الأحداث بعيدة عن بعضها	أحداث متباينة تضم الى بعضها
ـ تتطور الأحداث في خط مستقيم	التطور في منحنيات
ـ نهاية تنتج عن تطور الأحداث	قفزات
ـ يعالج الانسان باعتباره ثابتا	يعالج الانسان وهو في عملية تغير
ـ الفكر يتحكم في الوجود	المجتمع يتحكم في الفكر
ـ الشعور	العقل(٣)

التغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي . يقول بريشت : « تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح والمعروف والجلي في الحادثة أو الشخصية وتوليد الدهشة والغرابة منه(٤) . والهدف الرئيسي للتغريب خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ولتمكينه من أن « ينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية(٥) » المسرح وهم ، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا هذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح . المسرحية ليست حقيقة ، وانما هي « توضيح لحالات يمكن أن تغير ويجب أن تغير في الحياة الحقيقية» (٦) ويقدم الكاتب المسرحي مادته ببرود متأمل ليهيء للمشاهد السرور العقلي الذي ينتج عن الفهم والحكم .

وقد استخدم بريشت عددا من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب والتاريخية احدى هذه الوسائل ، يؤكد بريشت على تاريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر الى بعده عنها زمنيا وبالتالي انفصاله عنها عاطفيا ، ولكي يعرف الجمهور انه « مادامت الأمور قد تغيرت فان من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة(٧) ويمكن تكرار الأحداث ـ المحاكمة وسيلة مألوفة الجمهور من التفكير ويحول بينه وبين الانجراف مع الحدث ، ويجب أن

(٣) Bertolt Brecht, **Brecht on Theatre,** trans. John Willet New York: Hill and wang, 1964), p. 37, see also Eric Bentley, Modern Theatre (London: Robert Hale, 1948), p. 189.

(٤) Bertolt Brecht, "On The Experimental Theatre, "in Theatre **in the Twentieth Century** (New York. Orove Press, 1963), pp.106 — 7.

(٥) Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p. 125.

(٦) Lititia Dace and Wallace Dace, **Modern Theatre and Drama** (New york: Richards Rosen press, 1973), p.50.

(٧) Oscar G. Brockett and R. Findlay, **Centary of Innovation** (New Jersey: Prentice Hall, 1973), p 419.

ينتج ، عن التكرار بعض التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد الى امكانيات أخرى[٨] وتقاطع المسرحية ، عمدا ، بعناوين تعرض على شاشات ، تزود المشاهد أحيانا بمعلومات عن نتيجة المشهد بغية تقليل التوتر والتعليق لدى المشاهد وتشجعه على التأمل في سبب الأحداث[٩] والراوية وسيلة أخرى من وسائل التغريب لدى بريشت .

يزود الجمهور بخلفية الأحداث ، ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها ، وأحيانا يخبر الجمهور عن نهاية المسرحية قبل حدوثها ليحمي الجمهور من الترقب ويعطيه الفرصة ليفكر ويحكم[١٠] وفي الدراما الملحمية ينبغي ألا تكون الشخصيات محددة وفردية أو منهمكة في الحدث ، بل يمكن أن تقدم نفسها الى الجمهور ، فتساهم في تحقيق انفصال الجمهور عن المسرح ، وهو هدف تتوخاه الدراما الملحمية[١١] ، ويتنبأ الكورس ، غالبا بالأحداث أو يحكم عليها ، أو ينور المشاهد عن حقائق غير معروفة لديه[١٢] وتكون الموسيقى والأغاني عناصر مستقلة . فهي لا تتحرك في اتجاه الكلمات وانما تواجهها وتناقضها ، خالقة علاقة جدلية معها ، ولافتة انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة التي يجب أن يفكر فيها ويحكم عليها[١٣] والقناع وسيلة تغريبية وهو يستخدم « ليمثل شخصيات ثانوية أو شخصيات شريرة » .

وعلى الرغم من أن هناك وسائل مسرحية أخرى لتحقيق التغريب كالتمثيل والانارة والتصميم ، فان البحث لن يتناولها لأنه يعالج المسرحية فقط .

تتكون القصة في الدراما ، من أحداث متعددة موصولة ببعضها عن طريق روابط يمكن ملاحظتها بسهولة اذ يقول بريشت « يجب أن تبرز أجزاء القصة بعناية أحدها ازاء الآخر ، باعطاء كل جزء منها تركيبه الخاص مثل مسرحية داخل المسرحية[١٥] ولا تسعى الدراما الملحمية الى ذروة ديناميكية ، ولا تتبع سلسلة الأحداث في تطورها خطا مستقيما ، وانما تتطور بدلا من ذلك « في منحنيات وحتى قفزات »[١٦] وسلسلة الأحداث هذه هي البديل عن العقدة في الدراما الارسطوطالية التقليدية .

وقد اعتقد بريشت ، باديء ذي بدء أن على الدراما أن تكون تعليمية تماما ، وتهدف الى تغيير العالم ولكن في الاورجانون القصير للمسرح المكتوب عام ١٩٤٨ ، يخضع بريشت التعليمية للجمالية ويعلن أن وظيفة المسرح أن يسلى

---

(٨) See Ronald Gray, Bertolt Brecht (New york: Grove Press, 1961), pp. 66—69.

(٩) See Lititia Dace and Wallace Dace, **Modern Theatre and Drama, p.50**

(١٠) See Martin Esslin, **Brecht: The Man and His Work (New York: Anchor Books, 1961), p. 126.**

(١١) Esslin, **Brecht,** p. 126, David Gross Vogel, **Four playwrights and a Postscript** (new York: Cornell univ. press, 1962), p.10

(١٢) See Bertolt Brecht, **Brecht on Theatre,** p. 71, Ronald Gray, **bertolt Brecht, pp. 51 — 52, David Grossvogel, Four playwrights, p.11.**

(١٣) See Esslin, **Brecht,** p. 128, David Grossvogel, four play wrights, p.1o, J. Chiari, **Landmarks of Contemporary Drama** (London: Herbert Jenkins, 1965) pp. 164, 173.

(١٤) Lititia Dace and Wallace, **Modern Theatre and Drama, p.50.**

(١٥) Bertolt Brecht, **Brecht on Theatre,** p.20.

(١٦) Brecht on Theatre, p. 45, See also Esslin, **Brecht,** p. 128, J.Chiari, **Landmarks,** p. 164.

ويسر . « يتكون المسرح من تمثيل في حوادث واقعة وحوادث مخترعة تحصل بين الناس ، ويكون هذا التمثيل من أجل التسلية على أية حال ، ذلك ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديما أم حديثا »(١٧) .

وقد حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي ، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني الغروب ، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد ، وكرست دراسات مفصلة كثيرة لبريشت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي(١٨) . وترجم الاورجانون القصير للمسرح ،في مجلة المسرح (١٩) . وخلال الستينات كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة ، والمسرحيات هي : (لومومبا) أو (القناع) و (الخنجر) لرؤوف مسعد ، كتبت عام ١٩٦٥ ، (اتفرج ياسلام) لرشاد رشدي عرضت عام ١٩٦٥ ، (النفق)لرؤوف مسعد كتبت عام ١٩٦٦(آه ياليل يا قمر) لنجيب سرور عرضت عام ١٩٦٧(الزير سالم) لألفريد فرج عرضت عام ١٩٦٧ ،(بلدى يا بلدى) لرشاد رشدى ، عرضت عام ١٩٦٨ ، (ليلة مصرع جيفارا) لمخائيل رومان ، عرضت عام ١٩٦٩ .

أما لغة المسرحيات فتختلف بين الفصحى أو العامية أو كلتيهما ، فقد كتبت (لومومبا) و (الزير سالم) بالفصحى ، في حين كتبت (اتفرج يا سلام) ، و (النفق) بالعامية المصرية . وتستخدم مقدمة آه (ياليل يا قمر) شعرا حرا في الفصحى ، أما بقية المسرحية فتستخدم الشعر الحر ، بالعامية ، وتجمع (بلدي يا بلدي) و(ليلة مصرع جيفارا) بين الفصحى والعامية . ان المسرحيات المذكورة آنفا ملحمية لأنها تتقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها . فمسرحيتا (بلدي يا بلدي) و (اتفرج يا سلام) تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الطغاة الفاسدين في العصر المملوكي ومسرحية (آه يا ليل يا قمر) تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩٥٠ . وتصف مسرحية (النفق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار والامبريالية . وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا ، قائد الكونغو الوطني في أن يحصل على تأييد شعبه في معركة الاستقلال ، أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة الحقيقية لمقتل كليب الذي أدى الى حرب داحس والغبراء بين بكر وتغلب ، وقد صورت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ، ألهمت ألفريد فرج في كتابته هذه المسرحية ، والتأريخية عنصر مشترك بين المسرحيات المذكورة ، فجميعها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم أو الحديث ، ويستخدم بعض هذه المسرحيات راوية : في لومومبا ، الرجل الأبيض نوع من الراوية يهيء الجمهور لمقتل لومومبا عن طريق شرح أسباب الجريمة

---

(١٧) Bertolt Brecht, **Brechton Theatre**, p. 180.

(١٨) يراجع على سبيل المثال ، عبدالمنعم الحفني « برتولت بريشت » في الكاتب تشرين الثاني ١٩٦٢ ص٥٢ ـ ٥٣ سعد اردش « الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريشت » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص١٠١ ـ ١٠٦ ، صبحي شفيق ، « بريشت والمسرح الواقعي الملحمي » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص١٠٧ ـ ١١٦ محمد أ . محمد مضمون الشكل في مسرح بريشت » في المسرح اذار ١٩٦٥ ص٤٣ ـ ٤٦ امين العيوطي « المسرح الملحمي عند بريشت » في المسرح ، كانون الثاني ١٩٦٦ ص٤٢ ـ ٤٦ جلال العشري لمن يسدل الستار (القاهرة : الانجلو المصرية ١٩٦٧) ص٥٣ ـ ٦٤ ابراهيم حمادة « مفهوم التغريب في مسرح بريشت » في المسرح والسينما ايلول ١٩٦٨ ص٣٦ ـ ٣٩ رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الان (القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٦٨) ص١٩٢ ـ ٢٠٧ ، محمد غ . هلال ، النقد الادبي الحديث ط٤ (القاهرة : دار النهضة المصرية ١٩٦٩) ص٢٩٤ ـ ٢٩٨ ، ٦٤٨ ـ ٦٥١ . (١٩) فاروق عبد الوهاب مترجم ، الاوركانون القصير للمسرح » في المسرح آب ١٩٦٥ ص٧٧ ـ ٨٠ ، ايلول ١٩٦٥ ص٦١ ـ ٦٥ تشرين الأول ١٩٦٥ ص ٧٨ ـ ٨٢ .

وتفاصيلها ، وفي النفق يؤدي مهمة الراوية الشاعر الذي يصل الحوادث ببعضها في معركة مصر ضد مضطهديها . أما في آه يا ليل يا قمر فيظهر الراوية في المقدمة فقط ، ليزود الجمهور بخلفية مختصرة للمسرحية . وفي ليلة مصرع جيفارا العظيم يقوم كوستا ، صاحب الحانة بدور الراوية فيظهر في المسرحية كلها ليقدم للمشاهد بعض المعلومات ، أو ليعلق على الأحداث وفي بلدي يا بلدي راويتان يخبران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث .

وللكورس وظيفة في عدد من هذه المسرحيات . ففي لومومبا يشارك كورسا الشباب والشيوخ في تطوير الأحداث ، وفي آه يا ليل يا قمر يناقش الكورس ضد بعض القضايا ويصدر حكمه على أخرى . أما في بلدي يا بلدي فالكورس سلبي ، فهو يعلق أو يصور لا مبالاة الشعب . وفي ليلة مصرع جيفارا العظيم للكورس دور ثانوي ، اذ هو يستخدم للتعليق على الأحداث وأحيانا للحكم عليها .

ومن بين المسرحيات المذكورة سنحلل مسرحيتا لومومبا وآه يا ليل يا قمر لأنهما تستخدمان الكثير من وسائل الدراما الملحمية ، وبطريقة أعمق تأثيرا مما في سواهما .

لومومبا

في هذه المسرحية ثلاثة مشاهد ومقدمة ، في المقدمة يناقش الممثل الذي يقوم بدور لومومبا والمؤلف ، والمخرج مقتل لومومبا أمام الجمهور فيجد الممثل في شخص لومومبا بطلا أسطوريا ومسيحا جديدا ، ويتحدث المخرج عن لومومبا بوصفه شخصية مأساوية كان مقدرا عليها أن تموت ، أما المؤلف فيرى في لومومبا ممثلا للطبقة الوسطى من مجتمعه ، الطبقة التي تفضل المساومات على الحل النهائي ، ويعتبر مقتله نتيجة للأخطاء المتوارثة في التركيب الاجتماعي للطبقة الوسطى .

وفي المشاهد الثلاثة تستعيد المسرحية اليوم الأخير من حياة لومومبا . يدعى المشهد الاول « الحلم » وفيه يرى الجمهور لومومبا في غرفته وهو يتذمر من الحصار الذي فرضه عليه جنود الأمم المتحدة ، في حين استدعاهم هو ليحموا استقلال الكونغو . ويذكر كورس الشباب ـ الذي يمثل العمال والفلاحين ـ القائد بأنه كان عليهم أن يحاربوا من أجل الاستقلال في الشوارع لا في البرلمان ، ويحذره من الجيش الذي ما زال متعاطفا مع بلجيكا ، ويحثه على أن يؤسس جيشا وطنيا جديدا . أما كورس الشيوخ فيجد في البرلمان والدستور والأمم المتحدة الوسائل الوحيدة القادرة على ايجاد حل لمشكلات البلد . ويبدو لومومبا لا يعرف كيف يواجه مطالب الفئات المختلفة . ويقرر أخيرا الذهاب الى الشارع ليستعيد أصدقاءه القدامى .

وفي المشهد الثاني ، المعنون بالمحاكمة ، يظهر لومومبا في ساحة ليوبولد فيل ، وهو يخاطب الناس من خلال مكبر الصوت ، وهناك جماعتان من الناس تقفان على جانبيه : على يمينه يقف رجال الأعمال والجنود ، وعلى يساره يقف العمال والطلاب . ويدعو لومومبا الناس الى أن يحاربوا مرة أخرى من أجل حرية الكونغو ، واستقلاله . ولكن الجماعة التي على يساره تريد منه أن يكون أكثر ثورية والجماعة التي على يمينه تكره الحرب وتستعد للسلام بأي ثمن . وتترك الجماعتان لومومبا وحيدا في تعاسته ، فيقرر الذهاب الى ستانلي ليجمع قبائله ، ثم يعود ليستولي على ليوبولدفيل .

وعنوان المشهد الثالث « في الغابة » وفيه يظهر لومومبا وقد تلطخ وجهه بالطين والدم ، ويأتي كورس الشيوخ وصديق لومومبا القديم ليخبره بأن الطريق قد سدت ، وان جنود تشومبي والبلجيكيين يحاصرونه ، فيقرر لومومبا أن ينتظر قدره .

ويأتي الجنود السود والبيض ويضربون لومومبا بمؤخرات بنادقهم ، ثم يطعنه أحدهم بالخنجر فيسقط لومومبا ميتا ويسحب الجنود جثته بعيدا . وتأتي زوجة لومومبا لتندبه ، ويغني الكورس في مديح أفريقيا وأمل المستقبل .

التاريخية أول مظهر من مظاهر الدراما الملحمية في هذه المسرحية ، فهي مبنية على حادثة من تاريخ أفريقيا الحديث ، والمسرحية اذ تقدم فشل القائد الأسود ، تدعو الجمهور الى أن يستفيد من أغلاط الماضي لتغيير الحاضر .

ويحقق الكاتب التغريب باستخدام الكثير من وسائل الدراما الملحمية . فهدم الحائط الرابع واضح في المقدمة لأن الجمهور يخبر بأن ، ما يشاهده ليس واقعا ، وانما عرضا مسرحيا تفتتح المسرحية بخطاب الممثل للجمهور مقدما نفسه اليهم .

لومومبا . . . . آه نعم ، أنا لومومبا الافريقي الأسود ، أتيت لكم من غياهب الظلمات لأمثل أمامكم (يمسح الممثل مكياجه بيد ، وينزع لحيته المستعارة ونظرته) آسف من الصعب أن أتكلم عن لومومبا أو أمثله ، فأنا مجرد ممثل بسيط الشأن ، أنا مجرد ممثل ، انسان عادي أما هو[٢٠] . .

ثم يقاطعه المؤلف ، وينهمك الاثنان في مناقشة طبيعة لومومبا ، في الواقع وفي المسرحية ، ثم يشارك المخرج في الحوار ، ويطلب من المؤلف أن يترك له مهمة تفسير النص واخراجه :

المخرج : (ينظر للممثل نظرة خاصة ويقترب من المؤلف) اسمع يا صديقي ، اكتب ما تريد ، أكتب ما يمليه عليك ضميرك ودع لي أنا تفسير النص واخراجه ، أما هو (يشير للممثل) فدع له مهمة التمثيل لا يمكن أن تكون كاتبا ومخرجا وممثلا في الوقت نفسه (ص ١٠) .

وحين يتهم الممثل الناس بأنهم سلبيون ولا يحاولون أن يعينوا لومومبا يخاطبه المخرج قائلا : المخرج : أخرج من هنا ، ليس من حقك أن تهين الناس بهذا الشكل ولقد دفعوا نقودا ليستمتعوا بعمل فني لا ليهانوا (ص ١١) .

وحين يقترب الممثل من الجمهور ويأخذ في تحليل شخصية لومومبا يقاطعه المخرج ، مذكرا اياه بأنه ممثل فقط .

المخرج : (يقاطعه بضيق وهو ينظر الى ساعته) أرجو أن تنتهي من فلسفتك هذه ، لا تنس انك ممثل ، مجرد ممثل بسيط أتيحت لك الفرصة لتلعب دور لومومبا العظيم (ينكمش الممثل بسرعة ثم يبدأ في تقمص شخصية لومومبا فيضع اللحية والنظارة ، ثم يطلي وجهه بالمكياج أمام الجمهور) (ص ١٢) .

وحين يعلن الممثل ، مجيبا على سؤال المخرج انه مستعد للتمثيل ، يوعز المخرج اليه بأن يبدأ ويذهب هو خلف الكواليس وتمضي المسرحية .

وعلى ذلك ، فالجمهور يعي بقوة ، منذ البداية أن ما يشاهده ليس الا توضيحا لحالة تاريخية ينبغي أن تدرك لكي تغير ، كذلك يذكر الممثل بأنه ممثل فقط ، وينبغي أن لا يتوحد مع الشخصية التي يؤديها . ويذكر الجمهور مرة أخرى عند نهاية المشهد الثاني ، بأنه يشاهد مسرحية ، فيظهر الصياد ، وهو رجل أبيض ويخبر المشاهدين بأن المخرج أمره بأن يتحدث الى الجمهور حتى ينتهي التحضير لمشهد موت لومومبا (ص ٣٢) .

---

(٢٠) رؤوف مسعد « لومومبا » في « لومومبا » . النفق (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) ص٧ . الاشارات اللاحقة الى المسرحية تظهر في المتن .

وتعكس مقدمة المسرحية مظهرا آخر من مظاهر الدراما الملحمية ، اذ أنها تواجه الجمهور بمشكلة تتطلب حلا ، لماذا فشل لومومبا بوصفه قائدا وطنيا ؟ وتقدم للاجابة على هذا السؤال ثلاث وجهات نظر مختلفة ، يعتقد الممثل أن لومومبا بطل أسطوري ومسيح جديد ضحى بنفسه بمثالية ، من أجل الانسانية :

الممثل : لومومبا بطل أسطوري ، انه أعظم أبطال عصرنا ، انه مسيح جديد (ص ٨) ويجادل المؤلف ضد وجهة النظر هذه ، ويرى أن لومومبا ليس مسيحا وانما يجمع في شخصه الانسان العادي والبطل .

المؤلف : ان لومومبا انسان عادي تماما مثلك (يشير للممثل) لكنه في نفس الوقت بطل أيضا . لا تبتسم فأنا لا أتراجع لكني لا أؤمن بأن هناك بطلا كل الوقت . أنا أؤمن بالبطولة لبعض الوقت ، وبالاخطاء لبعض الوقت . هذا هو انسان القرن العشرين ، نصف إله ونصف حيوان . (ص ١٠) .

ويعتقد المؤلف أيضا بأن فشل لومومبا نتيجة لانتمائه الى الطبقة الوسطى التي تفضل دوما المساومات على الحلول الحاسمة ، وبأن لومومبا حاول أن يرضي جميع الفئات ، خسر تأييد العمال الذين لا يساومون .

المؤلف : أنا أتعاطف مع لومومبا لأني أحبه ، لا أرثي له لأن مصيره ومصيرنا جميعا نحن حاملو (كذا) أفكار الطبة الوسطى ، دعني أقول (كذا) لك شيئا . ان هناك فرقا كبيرا بين السياسة والثورة . ان الطبقة الوسطى تستطيع أن تبتلع كل الأفكار الثورية ثم تتهاون وتستلم . (ص ٩)

أما المخرج فيجد أن لومومبا بطل ماساوي ، قدر عليه أن يموت وترد هذه الرؤية على لسان المؤلف لا المخرج نفسه .

المؤلف : (يشير الى المخرج) فهو يقول ان لومومبا بطل تراجيدي يحمل في داخله بذور حتفه ، وان موته أو استشهاده ـ حسب قوله ـ هو قدر مكتوب عليه ، مثل كل الأبطال التراجيديين (ص ٨) .

ولم تعرض المسرحية وجهات النظر الثلاث جميعها ، وانما قدم موت لومومبا ومن جهة نظر المؤلف ، ولكن الجمهور يستطيع بعد أن ووجه بثلاث وجهات نظر مختلفة في المقدمة ، أن يحكم على صحة النظرة التي تتبناها المسرحية أو عدم صحتها .

لا تحاول المسرحية أن تخلق صراعا ، وانما تخاطب المشاهد الثلاثة عقول المشاهدين وتحفزهم على أن يفكروا في موت لومومبا ، وأن يعملوا للحيلولة دون وقوع مثل هذا الحدث مرة أخرى . وهذه المشاهد حافلة بالمناقشات المنطقية عن دور القوى المتناقضة في الكونغو ، والتي ساهمت في موت لومومبا (٢١) .

في المشهد الأول يشير كورس الشباب ، وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب ، الى ثلاثة أغلاط ارتكبها لومومبا في رأيهم .

كورس الشباب : لقد أخطأت يا لومومبا في ثلاثة أشياء . أولها : اعتمادك على مقاعد البرلمان في الوقت الذي تحولت فيه القوة من مجرد ابداء رأي بحرية في قاعة أنيقة ، الى من يحوز أكبر كمية من السلاح والنقود والرجال . ثانيها : انك يا لومومبا لم تتعاون مع الجيش لأنه مجموعة من الخونة ، لكنك في الوقت نفسه لمتسرحه ، لم تحاكم قادته ، ولم تكون لنفسك جيشك الثوري الوطني لتحمي ظهرك المكشوف . ثالثا : انك بدلا من أن تلجأ الى أصدقائك الذين تبقوا لك

---

(٢١) ينظر سمير عوض ، مأساة لومومبا ، في المسرح تموز ١٩٦٨ ص٩٦ .

في الكونجو أو خارجه ، أولئك الذين ليست لهم مصلحة استعمارية فيه ، التجأت للأمم المتحدة وهي بدلا من أن تساعدك وتحميك سوف تساعد أعداءك وتحميهم (ص ٢٠) .

ويلوم كورس الشباب لومومبا على هذه الأمور ويخبره بأن الكلمة الأخيرة للناس في الشوارع لا البرلمان . ولكن كورس الشيوخ يعارض هذا الرأي :

كورس الشيوخ : . . . . ان البرلمان والدستور والأمم المتحدة .
كل هذه الأشياء هي الأصول التي يجب أن تراعى
. . . .
اذهب الى الجيش
اعطه ما يريد
تضمنه (ص ١٦ ـ ١٧) .

ويصف قائد الكورس سياسة لومومبا التي أدت الى فشله :

قائد الكورس : كنت تريد أن تظل محايدا صديق الجميع : الطلبة والعمال ومزارعي ستانلي ورجال الأعمال وصنائع البلجيك (ص ١٩) .

ويبدو لومومبا مرتبكا ، فهو لا يريد أن يلجأ الى الجيش ، وهو قد فقد تأييد الناس في الشوارع ، ويحاول التماس العذر لنفسه .

لومومبا : هنا كان الجنود يطالبون بترقيات ، والعمال يطالبون بالمصانع والطلبة بالعدل وليس في استطاعتي أن أعطيهم ما يطلبون ، ليس من حقهم وليس من حقي ، خفت أن أنزلق (ص ١٨) .

وفي المشهد الثاني يشاهد لومومبا في ساحة بالعاصمة ليوبولوفيل يدعو الناس الى تأييده وتأييد نضاله من أجل كونغو حر ومستقل . وهذا المشهد نوع من الاعادة للمشهد الأول فهناك جماعتان من الناس حول لومومبا ، احداهما على يساره وتحمل آراء مشابهة لآراء كورس الشباب في المشهد الأول ، والأخرى على يمينه ، وتحمل آراء تشبه آراء كورس الشيوخ في المشهد نفسه . وتطلب جماعة اليسار من لومومبا أن يكون أكثر ثورية وأن يقاتل .

حلقة اليسار : لم يرد لومومبا أن يستمع لنا
. . . .
قلنا له :
خذنا يا لومومبا
حارب لنا
قدنا
. . . .
لكنه بدلا من أن يأخذنا ، أخذ كازافوبو
وركب معه الطائرة الى القرى والمدن

حيث الاضطرابات
كان ينزل الى العصاة ويحدثهم بالمنطق
منطق الرجل الساذج الصالح
العاطفي الحار (ص ٢٤ - ٢٥) .

أما جماعة اليمين فتتطلع الى السلم بأية وسيلة لتكسب المزيد من الثروة :

حلقة اليمين : هناك الكثير من الوعود وكثير من الجعجعة وكلنا لا نحب رائحة الدم ، لا نحب رائحة الشوارع المليئة بالجثث والذباب . اننا نحب رائحة عطور باريس
ورائحة الشهوة وعرق الرجال في المناجم
. . . .
اننا نحب أن نجعل الأمور واضحة
لقد سئمنا من لومومبا
ونريد كونجو مستقلا
نصبح بذلك في مراكز أحسن ، ونستطيع أن نستغل أحسن (ص ٢٣ - ٢٤) .

وترفض الجماعتان لومومبا وتتركانه ، ويقرر لومومبا في يأسه أن يستعين بقبائله في ستانلي ليقهر ليوبولوفيل ويصور المشهد الثالث لحظات لومومبا الأخيرة في الغابة ، ويتذكر لومومبا صلب المسيح وزوجته وولده ، ويحلم بأفريقيا سعيدة وحرة ، ويحيط الجنود به وهم يتحدثون سوية مبينين أغلاطه التي تبرر موته .

فليمت لأنه لا يحب أموالنا ويتذكر جرائمنا
فليمت لومومبا لأنه رفع صوته في وجه بودوان
بودوان الملك العظيم
وخاطب سيده دون صيغة الجمع
فليمت لومومبا
لأنه يريد الوحدة
حيث يستطيع أن يبيعنا النحاس بدلا من أن نغتصبه (ص ٤٤) .

ان المقتطفات المذكورة توضح كيف ان المسرحية تستخدم المنطق لتتجنب اثارة العواطف عند المشاهد ، ولتدفعه الى التفكير والحكم ، وهما من أهداف الدراما الملحمية .

وقد قللت المسرحية التوتر والتعليق الى الحد الأدنى ، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية بموت لومومبا ، فتغدو المسرحية توضيحا للحادثة لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك الموت ، ومن ثم يتجنب الحوادث المماثلة في واقعهم ، وبالاضافة الى هذه الاشارة في المقدمة ، هناك اشارات أخرى في المسرحية الى موت لومومبا لتحرير الجمهور من أي نوع من القلق ، يمكن أن يولده فيه مجرى الأحداث . في المشهد الثاني يقرر لومومبا كما ذكر سابقا ، أن يستعين بقبائله في ستانلي فيل ليستولي على العاصمة ، وحالما يغادر المسرح يظهر أفريقي حافي القدمين يرتدي جلد فهد ، وحول

صدره وذراعه وشم وخرز وحلقات وعلى وجهه قناع أفريقي كبير ، وتصاحب دخوله دقات الطبول ، ويتحرك الأفريقي على المسرح بحذر وخفة ، ويبحث في الأرض عن آثار ، ويكلم نفسه .

القناع ...... سيذهب الى ستانلي
لكنه لن يصل
لأنه سيقع
لأنه سيضل الطريق
ويتوه (وكذا)
لأنه ضل الطريق
وتاه
لكن الطبول تقول
اذهب اليه واعنه
وها أنذا ذاهب لأساعده (ص ٣١) .

وبعد ان يغادر المسرح وتغلق الستارة يظهر الصياد ، وهو رجل ابيض يرتدي ملابس السهرة ويذكر هو ايضا ، الجمهور بمقتل لومومبا الذي سيشاهدونه بعد زمن قصير :

الرجل الابيض : حسنا ايها السادة المشاهدون لم اكن اريد ان أخرج لكم لأني افضل دائما ان اكون في الكواليس ، لكن المخرج امرني ، قال لي : اخرج من خلف الكواليس وتحدث قليلا الى المشاهدين حتى نعد مشهد الموت ، قاومت قليلا ولكنه قال لي : اخرج سلهم وخفف قليلا من وحشتهم وجهزهم لمقتل لومومبا . (ص ٣٢)

ثم يتحدث عن دوره في مقتل لومومبا والطريقة التي استخدمها في تدبيره وفي المشهد الثالث يظهر لومومبا منهوكا بسبب تجواله في الغابة ، وهو يحاول ان يجد طريقه الى ستانلي فيل ويظهر القناع مرة اخرى ليخبره ويخبر الجمهور بأن لومبا سيموت :

القناع : سيذهب باتريس لأن لومومبا يريد
ولانه لم يفهم همس الشجر وحديث الطبل
لكن حربة سوداء وحمراء
سوف ترجع لومومبا
لأن باتريس حينئذ سوف يفهم
وسوف يعرف
وسوف يبكي
وسوف يضحك
وسوف يحكم
لكنه قبل ذلك

سوف يموت

سوف يموت

سوف يموت (ص ٤١ - ٤٢)

وهكذا اشارت المسرحية الى نهايتها عدة مرات لكي تحرر الجمهور من القلق ، ولكي تشجعه على ان يفكر في الوضعية من اجل تغيير مثيلاتها .

لا تستخدم المسرحية راوية ولكن الصياد الذي يظهر عند نهاية المشهد الثاني شبه راوية ، يضع امام الجمهور النهاية المسرحية قبل حدوثها ، ويزوده بالمعلومات عن الدور الذي قامت به الامبريالية في مقتل لومومبا ، والوسائل التي استخدمتها لانجاز ذلك .

وللكورس دور فعال في المسرحية ، يؤثر في مجرى الاحداث ويدفع بها الى نهاية معينة فهو لا يعلق على الاحداث تعليقا محايدا فقط كما يفعل الكورس التقليدي في المسرح الدرامي ، ولكن يعبر عن فكرة وينصح ويتهم ويحكم . وهو يمثل الجماعات المتضاربة في الكونغو ابان الازمة الكبرى في البلاد ، والتي قادت الاحداث الى نهاية معينة[٢٢] ويظهر الكورس في مشاهد المسرحية الثلاثة : ففي المشهد الاول يوجد كورس الشباب وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب وكورس الشيوخ وهو يمثل الرجعيين الذين يحبون المساومة ويلجؤون الى البرلمان لحل قضايا البلد . ويحاول قائد الكورس الثاني ، وهو صديق لومومبا ان يوفق بين الجماعات المختلفة . وفي المشهد الثاني هناك حلقة اليسار وهي نسخة من كورس الشباب وتؤمن بآرائه وحلقة اليمين ، وهي نسخة من كورس الشيوخ . وتعتقد بأفكاره كما وضحت ذلك المقتطفات من أقوالهما والتي ورد ذكرها من قبل . وفي المشهد الثالث هناك كورس آخر يمثل قبيلة لومومبا :

الكورس . . . . . نحن ابناء قبيلتك المحترية

نحن ابناء الأرض والماء والآلهة

نعرف كيف نعالج روحك الضائعة (ص ٦١)

ولهذا الكورس دور فعال ايضا ، وهو ، وليس لومومبا ، من يعطي المسرحية نهايتها الملحمية ، اذ ان لومومبا يستغرق في ذكريات ماضيه او وصف حبه لأفريقيا وتفانيه من اجلها ، وهو يواجه « بسلبية » الجنود الذي جاءوا لقتله ويطلب من افريقيا ان تثأر له :

لومومبا : اثأرى لي يا افريقيا

يا حبيبتي يا حمامتي

من اجل دموعي التي سكبتها في الخفاء

وانا اراقب يدي المرتعشة

وانا اسمع دقات قلبي العالية

وأنا ألهث كحيوان مطارد مذعور (ص ٥٢)

---

(٢٢) المصدر نفسه ص٩٤ ، ٩٦ .

اما الكورس فيظهر بعد موت لومومبا ، ويدعو الناس الى ان ياتوا برماحهم ويغمسوها في الدم ويباركوها لكي يبدؤ وا جولة اخرى من النضال الذي بدأه لومومبا من اجل الحرية والاستقلال :

الكورس : على كف يدي اليسرى
سانقش اسمك
وفي يدي اليمنى سامسك قلبك
سنخبئك حتى تشفى
سنقول لك ونسمع منك (ص ٦٥)

ثم ينهي الكورس والقناع المسرحية ، سوية بكلام يصور الامل في المستقبل :

الكورس والقناع : ويرجع الغائبون
الذين قتلوا في الملاعب
المغتصبات يصبحن عذارى من جديد
عذارى من جديد
الموتى يمسكون الحراب
وبدلا من السلاسل في الاعناق
ينبت الورد الاحمر
الورد الاحمر ينبت في الاعناق (ص ٦٥ ـ ٦٦)

وفي الحقيقة ان الكورس وليس لومومبا ، هو القوة الرئيسية في المسرحية ، وهو الذي يقرر نهاية المسرحية كما يقرر الشعب مصير البلد في الواقع .

والموسيقى وتتمثل في الطبول ، جزء أساسي وفعال في المسرحية فالطبل شخصية غير مرئية يوحي حضورها بحكمة افريقيا[٢٣] ولها لغة لم يعد لومومبا يفهمها :

لومومبا : لقد مزقت الاشواك ظهري ووجهي ، وهاهي الطبول ترعبني ، اني لا افهم لغتها . . لم أعد أفهمها (ص ٣٨)

انها اللغة التي نسيها بعد بقائه في المكتب زمنا طويلا بعيدا عن الناس وشؤ ونهم

لومبا . . . لق, حبسنا انفسنا في ليوبولد خلف المكاتب فنسينا لغة الغابة (ص ٤٢) .

ويجيب القناع على سؤ ال للومومبا عما تقوله الطبول :

القناع : اخطأ باتريس مرتين
مرة حينما بسط يده اليمنى
ومرة حينما اغلق يده اليسرى
مرة حينما صافح اعداءه

---

(٢٣) المصدر نفسه ص٩٦ .

ومرة حينما أعطى ظهره لأصدقائه

مرة حينما اتجه يمنيا

ومرة حينما قطع حباله (ص ٤٠)

وعلى الرغم من ذلك تعتقد الطبول أن الوومبا يجب ان ينقذ ، وتطلب من القناع ان يذهب لمساعدته :

القناع . . . . . . لقد كلفتني الطبول بالبحث عنك

لكني اضعتك حينما وجدتك

فقد حاكمتك وادنتك بدلا من ان احميك

ووضعت الخنجر في يد قاتلك

الخنجر الذي قدمته انت لي (ص ٥٩ - ٦٠)

والقناع جزء مكمل في المسرحية ، وهو يعمل مستقلا كما يوضح الشاهد السابق ، وهو يعلق على بعض الاحداث ويتنبأ بأخرى ، وهو يرمز إلى الافريقيين الذين مزقتهم الخلافات والنزاعات فتركوا قائدهم يواجه الأزمة بمفرده[٢٤] .

وليست في المسرحيات شخصيات بالمعنى التقليدي . فالكورسات تمثل فئات من الافريقيين في حين يمثل القناع الافريقيين عموما ، ولم يصور لومومبا ، وهو الشخصية الوحيدة المحددة في المسرحية ، باعتباره فردا ، وانما باعتباره رمزا للقواد الوطنيين الذين يخفقون على الرغم من اخلاصهم ونبل رغبتهم . ولذلك فليس هناك تأكيد على حياته الخاصة ، وهو يذكر زوجته لاول مرة حينما يسترجع في المشهد الاول ، ذكريات ماضية ليقهر بها تعاسة حاضره .

لومومبا : طوال ليال (كذا) كثيرة كنت اتقلب في فراشي بجوار بولين احاول ان انام ولا استطيع فأظل راقدا على ظهري مغمض العينين شاعرا بأنفاسها الحارة على جانب رقبتي (ص ١٨) . ويذكرها مرة أخرى وهو على وشك ان يقتل في المشهد الثالث ، ويطلب منها ان تأخذ الاطفال وتهرب ، وتظهر زوجته مرة واحدة فقط حين يأتي لتندبه بعد موته .

ويذكر لومومبا ابنه حين يواجه الموت ، فيتراءى له طيف ابنه :

لومومبا . . . . . . سيجد نفسه وحيدا في الشوارع الصاخبة

آه

ها هو يقطب

فينزوي في الركن يفكر

يترك كتابه وقطاره الصغير

ويحلم بستانلي فيل

وصديقه ومنزلنا ودراجته

وباللیالي الحلوة ، والاشياء المرعبة التي

---

(٢٤) يراجع فاروق عبدالقادر « يا ليل يا عين » في المسرح ، تشرين الثاني ١٩٦٧ ص٨٦ ، سمير عوض « مأساة لومومبا » ص٩٦ .

لم يستطع ان يفهمها
لا تقطب يا صديقي
لا تجعل وجهك الصغير حزينا هكذا (ص ٥٣)
ثم يمضي
لومومبا : لا تقطب يا صغيري
ما زال امامك الكثير
ابتسم
ابتسم
ارني ضحكتك الحلوة
نعم ، ها هي . (يبتسم لاول مرة) (ص ٥٤)

ان حياة لومومبا الخاصة تخضع لحياته العامة بوصفه قائدا وتخضع علاقته بعائلته لعلاقته بشعب الكونغو وهذا يفرض على الجمهور ان يوجه اهتمامه الى قضايا عامة وليس الى افراد .

وليس في المسرحية قصة تقام على تتابع احداث تتطور الى ذروة تتطلب حلا ، بل ان المسرحية تناقش إسباب موت لومومبا قاصدة ان تدفع الجمهور الى التفكير في الامر وتقويمه ، ويقدم الموضوع في مقدمة المسرحية من وجهات نظر ثلاث مختلفة ويلقي المشهدان اللذان يتبعان المقدمة ضوءاً اكثر على اسباب موت لومومبا من وجهة نظر المؤلف فيصور ان سياسة لومومبا باتجاه شعب الكونغو باسلوب سردي ، اذ ان حوادث الماضي لا تعرض ، وانما تقصها الكورسات او لومومبا او القناع ، وموت لومومبا هو الحادثة الوحيدة التي تجسد على خشبة المسرح في المشهد الثالث .



آه ياليل ياقمر

تتكون المسرحية من مقدمة وثلاثة فصول ، وفي المقدمة القصيرة يحكي صوت راوية غير مرئي بعض المعلومات عن مقتل يا سين في قرية بهوت . وتظهر بهية وحيدة على المسرح في حين يقص الصوت كيف انتظرت عودة ابن عمها يوما تحت النخيل وكيف عاشت بهوت في ظلام .

وفي الفصل الاول تخبر بهية الكورس كيف توقفت عن زيارة قبر ياسين ونسيته واحبت صديقه امين الذي يعمل في الطاحونة ، والذي كان واقفا بجانب ياسين عند مقتله يحارب معه الاقطاعيين ويطلب امين يد بهيه ، ولكن والدها يرفض لأنها كانت مخطوبة لابن عمها ، ولكن الكورس يقنعه بأن من الافضل للفتاة ان تتزوج فيوافق .

وفي الفصل الثاني ينتقل امين وبهية الى بور سعيد حيث يعمل امين في معسكر الجيش البريطاني ، ويصبح ميسور الحال ، وتخلع بهية ثيابها القروية وتلبس ثياب السيدات في المدينة . وتبدو بهية سعيدة بأطفالها ولكنها شقية بزوجها الذي

يأتي الى البيت ثملا كل ليلة ، وهو يلجأ الى الشراب ليهرب من احساسه بأنه جبان يخدم الانكليز ويقبل نقودهم ، في وقت يقاسي فيه قومه الفقر والقمع على ايديهم . ثم ينضم اخيرا الى الناس في تمردهم ضد الانكليز ويقتل .

ويؤكد الفصل الثالث على نضال المصريين ضد الانكليز ، فيقتل من المصريين ، وتهاجم عوائلهم رجال الشرطة مطالبة بجثثهم . وتظهر بهية تعيسة بعد موت زوجها ثم ترى في الحلم شيخا يرتدي ملابس بيضاء ، ويأخذها الى مكان ترى فيه ياسين وأمين وهما يمسكان قمرا ، ويطلب الشيخ منها ان تمضي إليهما لتأخذ القمر ، ولكنها تتردد وتقول للشيخ ان في طريقها بحرا ونارا واشواكا ولكنه يشجعها على ان تمشي إليهما وتمد يدها لتأخذ القمر وتستقيظ بهية من نومها مادة يدها نحو القمر .

ويتحقق التغريب في المسرحية بعدة وسائل منها التاريخية . فالمسرحية توضيح لحادثة من تاريخ نضال المصريين ضد الاحتلال الإنكليزي حصلت عام ١٩٥٠ ، وهذه التأريخية تساعد الجمهور على ان يفكر فيما حصل في الماضي لكي يغير الحاضر .

ويهدم الراوية على الرغم من انه غير مرئي ، مفهوم الحائط الرابع ، ويؤكد للجمهور ، ليس بالكلمات وانما بمجرد وجوده ، ان ما يراه مسرحية وليس واقعا ، وذلك يمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات او الحوادث ويشجعه على التفكير والحكم .

ويزود الراوية المشاهدين بالمعلومات التي تكون خلفية المسرحية ، فيعلم المشاهدون منه عن موت ياسين

صوت الراوي . . . . بهية وخبريني ع اللي قتل ياسين .

فتجيب

وهي تبكي

قتلوه

من فوق ظهر الهجين(٢٥)

ويعلم المشاهدون ايضا كيف تنتظر بهية عودة ياسين كل يوم تحت ظل النخيل :

صوت الراوي : هي تدري اننا حين نموت

لانعود

لم يعد يوما من الموت احد

لبهوت

رغم هذا فالبذور

ليس تفنى حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس يفنى

حين يدفن ،

ولهذا قد نعود

---

(٢٥) نجيب سرور آه يا ليل يا قمر (القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٨) ص٢٨ الاشارات التالية في المسرحية تظهر في المتن .

هو ياسين لها
ذات يوم
ذات يوم
في فراشة
او حمامة
او عمامة
هكذا الناس جميعا يؤمنون
في بهوت
بالتناسخ
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر
عند ما ياتي القطار
في الآذان (٢٧ - ٢٨)

والجمهور المصري يعرف اكثر مما تخبره الراوية به لان هذه الحادثة معروفة في المتوارث الشعبي في مصر[٢٦] وقد قدمها نجيب سرور نفسه في قصيدة طويلة عنوانها ياسين وبهية ، قدمت على المسرح عام ١٩٦٤ وطبعت عام ١٩٦٥ .

وعلى الرغم من ان الراوي يظهر في المقدمة فقط ، الا ان اغلب احداث المسرحية تروى ولا تجسد على المسرح . فإن بهية وامين يؤديان عمل الراوية ويسردان احداثا عديدة حصلت في الماضي والقسم الاكبر من الفصل الاول تسرده بهية وامين ، فتحكي بهية كيف عانت بعد موت ياسين ، ثم كيف نسيته وأحبت امين (ص ٣٠ - ٣٧) ويحكي امين كيف احب بهية في الايام التي تلت موت ياسين ، وكيف تقابلا ، وكيف وافقت بهية على الزواج منه (ص ٣٧ - ٤٢) وتحكي والدة بهية كيف علمت بالحب بين ابنتها وامين ووافقت على زواجهما على ان يوافق والد بهية عليه . (٤٢ - ٤٥) وكانت خطبة امين لبهية من والدها هي الحادثة الوحيدة التي عرضت ، ولا يوافق الاب الا بعد حوار منطقي طويل بينه وبين الكورس .

وفي الفصل الثاني تروي بهية للكورس كيف كان شاقا عليها ان تترك بهوت وتذهب الى بورسعيد مع امين (ص ٦٩ - ٧٦) ثم يدخل امين ويحدث زوجته ويستلم برقية تخبرهما بموت والد بهية ، وبدلا من اخبار بهية بالامر يذهب امين الى القرية ويأتي بوالدتها ، ولا يعرض المشهد العاطفي لالتقاء بهية بأمها وعلمها الحقيقة منها ، وانما يسرده امين (ص ٩٩ - ١٠٠) وحتى ثورة المصريين ومعهم امين ضد الاحتلال البريطاني لا تعرض ، وانما ترويها بهية للكورس (ص ١٠١ - ١١٠) . وليس في الفصل الثالث احداث ، ولكن هناك جواً من الغضب والاضطراب يسود

(٢٦) يراجع محمود امين العالم ، « الاخراج يصنع الدراما » في ياسين وبهية لنجيب سرور (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٦٥) ص١١٥ ، ينظر ايضا محمد مندور من حيرة الحكيم الى التزام نجيب سرور » في ياسين وبهية ص٢١ .

مصر ، وتصفه بهية وأمها وأمين وأحد الشرطة والكورس (ص ١١٢ ـ ١٣٧) . والجزء الاخير من الفصل هو حلم بهية الذي يرمز الى الامل في المستقبل . وقد استطاعت المسرحية ، بواسطة اعتمادها الكبير على الراوية ، ان تجعل المشاهد منفصلا عن الاحداث لئلا ينجرف معها عاطفيا ولكي يلاحظ الاحداث ويحكم عليها .

وقد ناقش الناقد المصري احمد عباس صالح المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية . ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحة عيبا في مسرحية سرور[٢٧] . ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق اسس الملحمية التي ذكرت من قبل ، يظهر ان الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التغريب وتأثيره على المشاهد .

ولا تسعى الدراما الملحمية الى إثارة العواطف لدى الجمهور ، وانما تشجعه على ان يفكر في الحوادث التاريخية المسرحية . ليستفيد منها في معالجة احداث الحاضر ويتمثل ذلك بتركيز في بيتين من الشعر يصف فيهما نجيب سرور الدراما :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ؟

الدراما ازاي ؟ وامتى ؟ وفين ؟ وليه ؟ (ص ٢٤)[٢٨] .

وهذه الطريقة المنطقية تغلب على المسرحية . ففي الفصل الاول تستعيد بهية ذكرياتها مع ياسين وتحاول ان تبرر لنفسها وللكورس الحب الذي تحس به نحو امين ويجيبها امين :

أمين : يا بهية الحي ابقى م اللي مات

اللي ماتوا ألف رحمة ونور عليهم

انما احنا الدور علينا

يعني نرحم نفسنا . . . (ص ٣٧)

وبعد ذلك يقنع ياسين بهية بأن تعلن موافقتها على الزواج منه ويقنعها بأن ياسين لم يعد له وجود ، وأن لهما الحق في ان يتمتعا بشبابهما وحياتهما :

أمين : دانتي لسه صغار وقدامك شبابك

وانا رايدك يا بهية

وانتي رايداني

بهية : انا ؟

كورس : قولي ايوه ما تنكريش

بهية : واللي لسه دمه سخن ؟

امين : هو فين ؟

بهية : هو فين ؟

كورس : اسألي عنه الديابه

---

(٢٧) احمد عباس صالح « آه ياليل ياقمر » في المسرح كانون الأول ٩٦٧ ص٢٥ .

(٢٨) تراجع ايضا لطيفة الزيات « نجيب سرور » والمسرح الملحمي (المجلة نيسان ٩٦٨ ص٣٩) .

اسألي الدبان ودود القبر ، فين ؟

فين شبابك يا ياسين ؟ . (ص ٤١)

ويحتكم امين الى العقل في حواره مع بهيه ، فهو يبين لها انه لا يقل شجاعة عن ياسين ، لأنه كان يقاتل بجانبه في يوم موته :

أمين : طب ما فيه جدعان اكثر

والي عايشين مش شويه

ما احنا أهو

هو يومها كان لوحده ؟

كورس : انت كنت هناك ؟

امين : قوليلهم كنت فين

ما انتي عارفه

بهية : كنت جنبه

امين : جنبه لزق

كورس : والرصاص زي المطر

جت رصاصة في شاله

امين : كان جايز تصيبني

كورس : يومها شلته

فوق كتافك

امين : برضه كان جايز يشيلني (ص ٤١ ـ ٤٢)

ويستخدم الكورس ، فيما بعد ، المنطق ليقنع والد بهيه بأن يوافق على زواجها من امين ، وبأن يفضل الحياة ، كما تتمثل في امين ، على الموت الذي يتمثل في ياسين :

كورس : مات ياسين

الاب : ما انا عرفت انه مات

كورس : يعني تبقى البنت ما هيش من نصيبه

ولا هوه من نصيبها

الاب : برضه عارف

كورس : يبقى تتجوز ابن الحلال

ايوه ، تتجوز امين

الاب : لا ماتتجوزش خالص

كورس : ليه بقى ؟

انت هاتعاند مشيئة ربنا ؟

حد يقدر ؟
الاب : ربنا عايز كده
كورس : حكمته فوق العقول
الاب : فهموني حكمته
انا ماعنديش بهية لوحدها من غير ياسين
ولا كان عندي ياسين من غير بهية
كورس : طب وايه ذنب البنية
يعني راح تدفنها حية ؟ (ص ٤٦ - ٤٧)

ويذكر الكورس والد بهية بأن الحي يتطلع الى الولادة لا الى الموت ، لأن الحياة اقوى من الموت ويـرد الأب مجادلاً :

الاب : اللي بتولد لازم تدفن
كورس : واللي بتدفن لازم تولد
الاب : الموت اقوى من الحيين
كورس : بس الخلفة من الموت اقوى
اللي يخلف يبقى ماماتش (ص ٦٤)

وتعنى المسرحية ، بوصفها مسرحية ملحمية بالمصريين ونضالهم ضد الاستعمار والاضطهاد اكثر من عنـايتها بالشخصيات القليلة التي تقدمها ، ولذلك تؤكد المسرحية على وصف الاحوال العامة والاشارة إليهـا حتى في اكثر الاحداث خصوصية ، ولا ينسى الراوية وهو يخبر عن موت ياسين وحزن بهية ان يذكر معاناة قرية بهوت بعد هزيمتها على ايدي الاقطاعيين :

الراوى . . . يومها نامت بهوت
في الظلام
هكذا تبدو والليالي

في سواد القبر ، ما لم ينقذ الناس القمر (ص٢٩) وحين يتحدث والد بهية مع الكورس عن زواجها وموت ياسين لا يفوته ان يستثير الناس ضد الاقطاعيين وحماتهم من الانكليز :

الاب : واكرهوهم . واكرهوا اللي ما يكرهوهم
واحلفوا ما تخافوا منهم
اصلهم بيخافوا منكم
بس خوفهم اكثر
واللي خوفه اقل يغلب
غنوا غنوا
أوعوا تنسوا

اوعوا تنسوا اللي حصل
يوم ما طبوا بالهجين
وش عصر
كورس : تعمل ايه الناس قبال البندقية ؟
الأب : تعمل ايه ؟ تعمل كثير
لو معاها فوس كثير
كورس : كان يوميها الفوس كثير
الأب : والبنادق كانت اكثر (ص٥٠)

ثم يصف الوالد منع التجول الذي فرضه الانجليز على القرية :

الأب : البلد تعبت خلاص
اصلهم بينيمونا ،ا، يوم
وش المغرب
زي ماتنام الفراخ
واللي يطلع بره داره
يبقى طالع للقضا (ص٥٤)

وفي الفصل الثاني تحكي بهية للكورس كيف ترك عمال بورسعيد جميعهم المعسكر البريطاني واحتجوا على المعاهدة المصرية البريطانية :

بهية . . . كل عمال البلدكلهم ، بين يوم وليلة
سابوا كامب الانجليز
كورس : طب وليه ؟
بهية : اصلهم شطبوا المعاهدة
كورس : والمعاهدة تبقى ايه ؟
بهية : طب وعهد الله يا عالم
انا ما اعرف هيه ايه
انما جارتي قالتلي
كورس : قالت ايه ؟
بهية : المعاهدة تبقى عقد
أيوه ، عقد جواز تمام
بين بلدنا وبين حكومة الانجليز
كورس : يعني ايه ؟
بهية : يعنى لما مصر تزعل

ولا تطلب في الزعل مرة الطلاق
يطلبوها الانكليز
زي جارية لبيت طاعتهم
ويجيبوها بالعساكر للسرير
كورس : حاجة تكسف (ص١٠٦ ـ ١٠٧) والفصل الثالث بأجمعه مكرس لوصف الأحوال العامة في مصر : اضطرابات ، حرائق ، موت ، ودفن . ويصف شرطي كيف يغلي البلد ، وان الحكومة تخشى ان تسلم الجثث الى عوائل الموتى :
عسكري ٢ : . . . . الجنازة ها تبقى حارة
تنقلب تصبح مظاهرة
والمظاهرة تبقى ثورة
تبقى نار
نار تدق بورسعيد
والشرار يوصل لمصر
كل مصر (ص١١٠) .
ويصف الشرطي نفسه كيف طلبت الحكومة من رجال الشرطة ان يطلقوا النار على ابناء شعبهم :
عسكري ٣ : سلحونا وجينا طب
اضربوا وضربنا ضرب
زي مانكون انجليز
كورس : يا حفيظ
وانت يعني كمان ضربت ؟
عسكري ٢ : صدقوني
كنت باضرب في الهوا
انا برضه يهون عليه ؟
كورس : تبقي مصري (ص١١٧ ـ ١١٨) .
وتقدم المسرحية دوما حوادث متناقضة لكي تلفت انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة ولكي توحي بأن أحوال الحياة والانسان نفسه كذلك ، ممكنة التغيير[٢٩] ففي الفصل الأول تقضي بهية قصة الايام المؤلمة بعد موت ياسين ، وفي اللحظة التي تصف زيارتها لقبر ياسين ، يدخل امين ويحكي عن حبه لبهية ، فالموت ، اذن ، لا يوقف الحياة والحياة تمضي دوما . وفي الفصل الثالث تظهر بهية مع نسوة اخريات وهن يرتدين السواد ويندبن ازواجهن المقتولين كما يقدم الفصل عدة حوادث عن طريق الرواية تصور الحالة المؤلمة في مصر ، مما قد يجر المشاهد الى حالة من القنوط ، ولكن

(٢٩) يراجع المصدر نفسه (ص٤١) .

المسرحية تحول دون ذلك . اذ تسارع الى تقديم مشهد يظهر فيه شيخ يرتدي ملابس بيضاء ويطلب من بهية ان تتبعه وتجد بهية نفسها في مكان مزدحم بأناس يرقصون ويغنون في احتفال زواج ويطلب منها ـ الشيخ ان ترقص فتتردد أولا ثم تشارك الراقصين في رقصة تعكس الحزن والسعادة . وبعد ذلك ترى ياسين وامين ومعهما شخص ثالث وهم يحملون قمرا ، ويمدون ايديهم اليها بالقمر لكي تأخذه . وتمشي بهية اليهم ، وتعبر في طريقها بحرا ونارا واشواكا ، وقبل ان تتمكن من اخذ القمر تستيقظ من نومها . والمشهد مع انه يحصل في حلم ، يوحي الى الجمهور ان اية وضعية ممكنة التغيير ، وان على الناس ان يغيروها ويظهر امين في الفصل الأول بطلا حارب مع ياسين الاقطاعيين في بهوت . وفي الفصل الثاني يعمل امين في المعسكر الانجليزي ، (ويهز ذيله) . كما يصف هو نفسه ـ حين يأخذ ـ النقود من الانجليز ، ولكنه في نهاية الفصل نفسه يترك المعسكر ، وينضم مع العمال الى المظاهرات الوطنية ، ويقتل في احدى هذه المظاهرات وهو يحتج على المعاهدة المصرية ـ البريطانية ، ويوضح ذلك ايضا إن وضعية الانسان ليست ثابتة ، وان ليس هناك بطلا مطلقا او جبانا مطلقا ، وان الانسان وكذلك العالم متغير دوما ويمكن تغييره .

وقد تحدث بعض النقاد ، كذلك كاتب المسرحية نفسه ان للكورس دورا مهما وفعالا ويوثر في بعض الاحيان على مجرى الاحداث في المسرحية[٣٠] ويمثل الكورس الصوت العام ، صوت الفلاحين في الفصل الأول الذي تجري احداثه في قرية بهوت . ولذلك يظهر الكورس مرتديا ، ملابس الفلاحين . وصوت العمال في الفصل الثاني في بورسعيد حيث يرتدي الكورس ملابس الصيادين .

ويتضح دور الكورس الفعال حين يجعل بهية في الفصل الأول تكشف حقيقة نسيانها لياسين ، بعد ان كانت تحاول اخفاءها . تقص بهية على الكورس انها ظلت تجلس كل يوم تحت ظل النخلتين تنتظر القطار الذي يأتي عند الظهر ، ويسألها القطار عن ياسين وتخبره هي بالقصة . وفي احد الايام كما تروي بهية ، مر القطار صامتا ولم يكلمها لأنه كان غاضبا . والحوار التالي يعرض كيف يستخلص الكورس الحقيقة من بهية :

كورس : وايه هايزعله ؟

بهية : اصلي مرة جيت هنا متأخرة

مالقتوش

كورس : مرة بس ؟

بهية (بتردد) مرتين

كورس : مرتين يا بهية بس ؟

بهية : لأ ثلاثة

كورس : يا بهية

(٣٠) المصدر نفسه ص٤٠ ، جلال العشري آه ياليل يا قمر ، المقدمة ص٣ وللاطلاع على آراء سرور نفسه في دور الكورس تنظر مقالته « آه يا ليل ياقمر » في المسرح والسينما ، كانون الثاني ١٩٦٨ ص٣٨ وكذلك كتابة (حوار في المسرح القاهرة الانجلو المصرية ١٩٦٩) ص٧٩ .

بهية : لأ كتير
بس انا مش فاكرة كام ؟ (ص٣٢)

ويستحث الكورس ، فيما بعد ، امين على ان يعترف بحبه لبهية بعد ان كان يضمره :

كورس : طب وأيه جاب ده هنا ؟
قول لنا ايه اللي جابك ؟
أمين : كنت فايت ع التراب
صدفه وسمعت العديد
كورس : قلت صدفة ؟
امين : ايوه صدفة
كورس : انت يا اسطى امين بتكذب
أمين : الله ، الله
ايه بقى لزوم الكلام ده ؟
كورس : انت بطلت الوابور بدري النهار ده
صدفه برضو ؟
امين : ايوه صدفه
كورس : يا ترى بطلته مرة قبل دي ؟
امين : ايوه ، مرة ؟
كورس : بطلته مرة ؟
امين : ايوه ايوه
كورس : قبلها
امين : ما تخلصوني
كورس : قول لنا كام مرة واخلص
امين : وانا يعني عقلي دفتر
كورس : المهم
كل مرة في يوم خميس
يوم زيارة الميتين
امين : ايوه ، ايوه
كورس : تبقى صدفة يا امين
ولّا حب ؟
امين (يصمت) (ص٣٧ - ٣٨) .

ويقنع الكورس والد بهية بأن يوافق على زواجها من امين كما مر في البحث من قبل ، ويناقش الكورس ايضا امين في قراره بالذهاب الى بورسعيد للعمل في المعسكر الانجليزي :

كورس : .... حد يخدم الانجليز ؟!
يا ندامه
الآ دي
امين : فيه ألوف في الكامب غيري
كورس : غلطانين (ص٦١)

وفي الفصل الثاني يستلم امين برقية بموت والد بهية ، ولكنه لا يخبر زوجته بالنبأ ، وانما يزعم ان والدتها تريد زيارتهم ، وانه سيذهب الى القرية ليأتي بها وحين تغادر بهية يلوم الكورس امين :

كورس : مش حرام تذكب عليها
امين : احنا غرب
والبلد بندر وله الليل طويل
ومالوش الليل عنين
انتو ليه مستعجلين
ع المناحة ؟
بكره تعرف
كورس : بس كان حقك تاخدها معاك بهوت

امين : تعمل ايه ؟
كورس : ع الأقل تشوف ابوها
امين : فاضل ايه هاتشوفه فيه
كورس : برضه تحضر دفنته وتودنه
قبل ما يضمه التراب (٩٨ ـ ٩٩)

ولا تؤكد المسرحية على فردية شخصياتها على الرغم من انها تتناول حوادث من الحياة الخاصة لهذه الشخصيات ، وانما تؤكد على الخلفية الاجتماعية الواسعة ، التي تمثلها الشخصية ومصيرها الذي يرتبط بمصير الجماعة وتظهر المسرحية القوى التي تسيطر على هذا المصير وتوجهه[٣١] . يمثل ياسين في المسرحية اي فلاح يستغله الاقطاعيون فيعاني ثم يثور ،

(٣١) يراجع احمد عباس صالح ، « آه يا ليل يا قمر » المسرح والسينما كانون الثاني ١٩٦٧ ص٢٥ جلال العشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ص١٩ .

ويمثل امين اي عامل قد تستمليه الثروة التي يوفرها الاحتلال الانكليزي لمن يخدمه . وتظهر المسرحية بوصفها ملحمية ، التغير الذي يطرأ عليه حين يكتشف ان مصالحه الحقيقية مع العمال والناس الذين يحاربون الاستعمار ، وبهية يمكن ان تكون اية امرأة تقاسي من فقد زوجها او ابنها وزوجها ولكنها تحتمل ذلك بشجاعة وتتحدى الموت بالأمل والحياة . وبما ان الشخصيات تمثل خلفية اجتماعية واسعة ولا تمثل انفسها فقط ، فان تفاصيل حياتها الخاصة لم تذكر ، وانما ذكر ما يتعلق بالقضية العامة وهي الصراع ضد الاقطاع والاستعمار .

ولا تتقيد مسرحية سرور ، بوصفها ملحمية بحدود الزمان والمكان(٣٢) اذ ان الحوادث تشغل فترة زمنية طويلة وتحصل في اماكن مختلفة في مصر لتعرض بحرية اكبر مما في المسرحية الارسطوطالية نضال الفلاحين والعمال ضد من يستغلونهم ويحتلون بلدهم . ولا تفصل المسرحية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وانما تساعد طريقة الرواية على تعميم هذه الازمان وتداخلها من اجل ان تتواضح استمرارية الحياة وتوالدها داخل الشخصيات . في الفصل الأول تحيا بهية في الحاضر ، ثم تأخذ في رواية حزنها بعد موت ياسين وذلك جزء من الماضي وفيما هي تحكي ذلك يدخل امين فيعود الحاضر ثم يأتي الماضي مرة اخرى ، حين يروي امين للكورس قصة حبه لبهية ، وفي الفصل الثاني تظهر بهية في بيتها ببورسعيد وذلك جزء من حاضر المسرحية . ثم تروي للكورس قصة مغادرتها لبهوت ، ويدخل امين فيمثل الاثنان حوادث يومهما الأول في المدينة قبل سنوات ، وبذلك يمتزج الحاضر بالماضي . اما في الفصل الثالث فتكون بهية قد فقدت زوجها ولكنه يظهر في مشهد من حياتها الماضية وسط الحاضر .

وليس في المسرحية قصة ذات بداية ونهاية محددتين ، وهي كذلك لا تتطور الى ذروة يتبعها حل (٣٣) وانما هي سلسلة من الاحداث المكتفية بنفسها ، ومع ذلك يساعد احدها الأخر في توليد التأثير الناجم عن صراع الانسان الدائم من اجل الحرية ، وفشل الاضطهاد في ان ينهي ذلك الصراع ، فالفصل الأول الذي يبدأ برواية بهية لذكرياتها الحزينة بعد موت ياسين وينتهي بزواج بهية من امين ، حكاية مستقلة تعكس انتصار الحياة على الموت . والفصل الثاني حكاية اخرى مبنية على حياة بهية مع امين في بورسعيد ويظهر فيه امين عاملا في المعسكر الانجليزي اولا طمعا في المال ، ثم ثائرا على ذلك الوضع مشاركا العمال الاخرين في الاحتجاج على المعاهدة المصرية ـ البريطانية . وهذا الفصل مستقل بذاته ايضا ، يصور الانسان وهو يتغير ويغير العالم . والفصل الثالث مجموعة من اللمحات عن بورسعيد المضطهدة في ذلك الوقت ، وينتهي بنداء موجه الى الناس بأن يواصلوا نضالهم لينالوا القمر الذي حلمت به بهية ، وليغيروا الحاضر الى مستقبل افضل .

والفصل الثالث ، وان كان مرتبطا بالثاني ، كامل في ذاته ويعين الفصلين الأول والثاني في توجيه الجمهور الى ان يبادر الى تغيير نفسه والعالم .

---

(٣٢) تراجع لطيفة الزيات « نجيب سرور والمسرح الملحمي » في المجلة ، نيسان ١٩٦٨ ص٤١ جلال العشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ، ص٢٠ .

(٣٣) يراجع جلال العشري مقدمة « آه ياليل يا قمر » ص١٩ .

ان تحليل مسرحيتي (لومومبا) و (آه ياليل يا قمر) يظهر تأثير بريشت في الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتبان المصريان فالتغريب عن طريق التاريخية بين فيهما ، كما ان هدفهما تصوير الجموع لا الافراد في صـراعها السيـاسي والاجتماعي ، ولذلك لم تؤكد المسرحيتان على فردية الشخصيات . والمسرحيتان لا تثيران عواطف المشاهد بل تخاطبان عقله بمنطقية وتشجعانه على ان يتأمل في الامور التي تعرض امامه لكي يغير امثالها في الواقع . وليس في المسرحيتين قصة تقليدية تعتمد على تتابع حوادث تتطور وتنتهي الى حل ، وانما تتكونان من اجزاء مستقلة يعين احدها الآخر في الأثر الكلي للمسرحية وتستخدم المسرحيتان الكورس استخداما فعالا ، في حين تنفرد مسرحية لومومبا باستخدام الموسيقى بوصفها عنصرا قائما بذاته على الطريقة البريشتية .

***

عن المسرح الشعري

لطفي عبد الوهاب يحيى
أستاذ الحضارة ورئيس قسم المسرح
جامعة الاسكندرية

قد يبدو ، لأول وهلة ، أن الحديث عن قضية المسرح الشعري أمر سلس مباشر لا تعقيد فيه سواء أكنا نقرأ أم نشاهد مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس أو « ماكبث » لشيكسبير أو « مدرسة الأزواج » لموليير أو « مصرع كليوباتره » لأحمد شوقي أو « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور أو « السّيل » لعلي كنعان . فهذه المسرحيات جميعا تندرج من حيث شكلها وتكوينها ، ومن حيث اللغة المستخدمة في حوارها ، تحت تسمية « المسرح الشعري » . والمسألة في شكلها المبدئي المباشر ، لا تعدو أن تكون شعرا من جانب ومسرحا من الجانب الآخر ، ومفهوم كل من هذين اللونين من ألوان الفن واضح ومحدّد ـ أو هكذا ينبغي أن يكون .

ومع ذلك فاذا كان الحرص أمرا واجبا عند الحديث عن أية قضية نود أن نعالجها على أساس من الوضوح العلمي ، فان الحرص عند الحديث عن قضية المسرح الشعري يصبح وجوبه مضاعفا لأنه يقع في هذه المنطقة التي يتداخل فيها فرعان من فروع الفن ، كل منهما له كيانه وملامحه ومنطلقه التعبيري : أحدهما هو المسرح ، والآخر هو الشعر .

وهنا أود أن أقول ان ما أهدف الى عرضه على هذه الصفحات ليس دراسة « أدبية » عن أبعاد المسرح الشعري ، وانما هو دراسة تدور داخل اطار يشكل النص المسرحي ، بوصفه الأدبي عنصرا واحدا من عناصره المتعددة . كذلك أبادر هنا فأذكر ، وأنا بسبيل تحديد هدف هذه الدراسة ، أني أدرك من البداية أن المسرح لم يعدم ، على امتداد العصور ، أن يجد من ينظر اليه من خلال المنظور الأدبي وحدّه في بعض الأحيان . ويكفي أن أشير في هذا الصدد الى ظاهرتين :

وأولى هاتين الظاهرتين هي أن النصوص المسرحية اليونانية القديمة التي كتبت أساسا بهدف واحد هو أن تؤدى في عروض يشاهدها كل المواطنين ، كان اليونان يستظهرون مقاطع كثيرة منها ويستشهدون بها في مواقف ومناسبات عديدة ، بوصفها شعرا في حد ذاته بشكله ومضمونه الأدبيين ، سواء أكان ذلك بسبب انطباع باهت في حياتهم اليومية يوضّح المقطع الشعري ألوانه ويجسدها ، أو بسبب صورة مبعثرة في أذهانهم يلم هذا المقطع أو ذاك أطرافها ، أو كان هدفه مجرد الاستمتاع بجرس ايقاعي ايحائي يكمن في سطر أو سطور من الحوار الشعري . أما الظاهرة الثانية فهي أن فكرة « المسرح المقروء » ، كلون من ألوان النشاط الأدبي ، قد أصبحت تشكل اتجاها موجودا فعلا يجد من يهتم به ، من زاوية أو أخرى ، حتى من بين رجال « الفن » المسرحي أنفسهم ، بل ان بعضا من هؤلاء يتخذون من اشارات وردت عند أرسطو في كتابه « صناعة الشعر » Poetica دعامة لهذا الاتجاه[١] .

ولا أود هنا أن أتطرق الى تأصيل هاتين الظاهرتين أو أن أتعرض الى سلامة وضعهما أو عدم سلامته من الناحية التنظيرية البحتة ، فالظاهرتان قد وجدتا ، وهما بذلك تشيرانَ الى ممارسة أدبية قامت ولا تزال قائمة فعلا .

كذلك لا أود من الجانب الآخر ، أن أغوص وراء تفصيلات لغوية حول كلمة « دراما » drama[٢] التي تعني في أصلها اليوناني « الشيء المؤدى » أو « الأداء » وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع ، أو حول كلمة «ثياترون » theatron (التي اشتقت منها الكلمات الأوروبية الحديثة التي تعبر عن مكان المسرح أو حتى عن المسرح كتصور شامل) والتي تعني في أصلها اليوناني « مكان المشاهدين » ثم صارت تعني « المشاهدين » ثم تدرج معناها ليصبح « العرض المسرحي » ذاته . هذا الى جانب أن المقطع الأول منها وهو thea يعني النظر أو « المشاهدة » أو « المشهد » ذاته ، ثم تطور ليصبح معناه « مقعدا في المسرح » ـ وهي تفصيلات واضحة الدلالة فيما نحن بصدد الحديث عنه .

وانما الذي أوده هو أن أتخطى في حديثي كلا من دواعي الممارسة الأدبية والتأصيل اللغوي لأنطلق في معالجتي لموضوع الدراسة من اقتناع واقعي مؤداه أن المسرح بدأ في أساسه وفي نشأته التاريخية أداء، يعرض أمام جمهور من المشاهدين ، وظل الخط الرئيسي فيه ، بغض النظر عن أية ظواهر جانبية ، يشير الى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحي كيانه معه الا بالأداء والعرض والمشاهدة ، ومن ثم فان الذي سأتحدث عنه في هذه الدراسة هو المسرح الشعري بوصفه فنا يقدم فيه الشاعر أو الكاتب نصا يقوم بتنفيذه فوق خشبة المسرح مخرج وممثلون ، يقف من ورائهم منتج ويعاونهم فنانون مساعدون ومنظرون ومصممون ومنفذون واداريون ـ ويحاول هؤلاء جميعا أن يقدموا نتيجة مجهودهم المتكامل في هيئة عرض أمام جمهور من المشاهدين ، كما يحاولون عن طريق التسلية (أو الفرجة حسب اللفظة الأكثر تداولا في الوسط المسرحي الآن) أن يطرحوا من خلال هذا العرض فكرة أو يثيروا قضية أو يتركوا انطباعا لدى هؤلاء المشاهدين .

---

(١) فيما يخص المسرح المقروء راجع ، عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي (مجموعة الألف كتاب ـ عدد ٤١٢) بدون تاريخ ص٣٤ .

(٢) استخدمت هنا الحروف اللاتينية بدلا من الحروف اليونانية ، وكذلك الحال مع الكلمات اليونانية الاخرى لتيسير قراءتها على القارىء الذي لا يعرف اليونانية .

- ١ -

ومن هذا المنظور نجد أن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة فعلا . وفي الحقيقة ، فرغم أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي ، بينما لا يحتل المسرح الشعري (بمعناه المباشر الذي يشير الى مسرحيات يكتب حوارها شعرا) سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في الوقت الحالي ، الا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث الى أقصى درجة اذا ما قورن بهذه الرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم . فبينما لم يصبح النثر صيغة « أساسية » للحوار المسرحي الا منذ قرن واحد من الزمان ، فان الشعر كان صيغة الحوار « الوحيدة » منذ أن عرضت مسرحيات ايسخيلوس Aeschylos على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس ق . م .[٣] ، وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي ، ثم استمر بعد ذلك يشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي . ومع ذلك فحتى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري ، بمعناه المباشر الذي أتحدث عنه ، لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشعر جمهور القرن الذي نعيش الآن عقوده الأخيرة أنهم في غنى عنها . فالمسرح الغربي والمسرح العربي لا يزالان يعرضان مسرحيات ذات حوار شعري حتى هذه اللحظة ، بل ان من بين ما نلاحظه الآن أن بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحا واستمرارا ظاهرين ، تعاد صياغتها بالحوار الشعري ، سواء بشكل كلي أو جزئي ، لتثبت نفسها من جديد - كما حدث ، على سبيل المثال في حالة مسرحية بجماليون Pygmlion التي كتبها الكاتب الايرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الحالي ، ثم أعاد كتابتها شعرا بشكل جزئي الكاتب والشاعر الأميركي المعاصر آلان جي لرنر Alan Jay Larner لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان « سيدتي الحسناء » My Fair Lady في النصف الثاني من الخمسينيات[٤] .

وفي الواقع فان التقليد الشعري لكتابة الحوار المسرحي بدأ طبيعيا واستمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت الى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر والمسرح - وهي أسباب اختلفت من عصر الى آخر . وهنا نجد الصفة ، أو بالأحرى الطبيعة الشعرية للحوار نبتت في كنف اعتبارين كانا لا بد أن يؤديا اليها بشكل يكاد يكون تلقائيا . فالمسرح الشعري اليوناني - وهو أول شعر مسرحي معترف به اعترافا كاملا في كافة الأوساط[*] - ابتدأ في جذوره الأولى في مناسبات دينية ، واتخذت هذه البدايات الجذرية شكل أناشيد راقصة ، هي ما عرف باسم الأناشيد الديثرامبية ، كانت تؤدى في الاحتفالات السنوية بعيد الاله ديونيوس Dionysos إله المحاصيل والكروم والخمر ، واله الدراما فيها

---

(٣) استثنى هنا نصوصا من الشرق الأولى القديم كتبت جميعا بالشعر ، على اساس ان الحوار لا يزال قائما حول وظيفتها الحقيقية ، رغم الاتفاق الى حد بعيد على طبيعتها المسرحية وهي نصوص يرجع اغلبها الى ما قبل المسرح اليوناني بألف سنة على الاقل . راجع :

— Etienne Drioton: Le Theatre Egyptien (Le Caire, 1942)

— H.W. Fairman (trans. and ed.), The Triumph of Horus, an Ancient Egyptian Sacred Drama, London, 1974.

— Theodor H. Gaster: Thespis — Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, New York, 1977.

— Alan Jay lerner: My Fair lady — Amusical play in two acts based on Pygmalion by Bernard Shaw, New York, 1956.

(*) راجع حاشية ٣ أعلاه .

بعد . وقد كان هذا في حد ذاته أمرا يقود الى الشعر في سهولة ويسر ، بل لعل الأدق أن نقول انه لم يكن يتسق الا مع الشعر ـ فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان انشادا وغناء ورقصا ، وكلها تعبيرات ايقاعية تدعو بطبيعتها الى الايقاع الشعري . هذا الى أن الجو الديني ، وهو جو يدعو الى لغة الانطباع والايقاع لم يكن بعيدا عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من ايقاعات موسيقية المكان الأول ـ وهو جو ظل مستمرا في المسرح اليوناني ، بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلت الينا مع ايسخليوس ، أول الشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل الينا عـدد من مسرحياتهم الكاملة . أما الاعتبار الثاني الذي قاد الى الطبيعة الشعرية للحوار المسرحي لدى نشأته في المجتمع اليوناني الذي شهد ميلاد المسرح ، فهو أن الكتابة والقراءة لم تكن قد انتشرت بين جمهور اليونان . وفي مثل هذا الظرف يصبح التعبير الشعري ، بسبب ما فيه من ايقاع ، أقرب الى الحافظة والبقاء في الذاكرة من التعبير النثري .

هكذا ، اذن ، ابتدأ التقليد ، وهكذا استمر بشكل طبيعي لا تكلف فيه . فالحوار المسرحي استمر حوارا شعريا حتى بعد أن ألم جمهور المدن أو الدويلات اليونانية بالقراءة والكتابة ، وحتى بعد أن ابتعدت المسرحيات اليونانية بالتدرج عن الجو الديني الذي سيطر على مسرحيات ايسخيلوس ، لنجد هذه السيطرة تقل ، وان ظلت واضحة عند سوفوكليس Sophocles ، ثم ليتحول الأمر الى حوار عقلاني يشكك في حكمة الآلهة على يد يوريبيديس Eurypides ثم ليصل الى نهاية الشوط فينقلب عند أريستوفانيس Aristophanes ، في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق . م . الى مسرح دنيوي في موضوعاته ولسانه (٦) ، بحيث لم تعد هناك من رابطة بينه وبين الدين الا عقد المباريات المسرحية في المناسبة الدينية التي تمثلها أعياد الاله ديونيسوس ، والا مذبح هذا الاله الذي ظل يشكل جزءا من عمارة المسرح اليوناني ، يقوم في وسط الأوركستره Orchestra أو الساحة التي كان يؤدي فيها أفراد الجوقة أو الكورس Choros رقصاتهم وأناشيدهم في المنطقة الواقعة بين منصة التمثيل من جانب ومدرجات المشاهـدين من الجانب الآخر .

هكذا كان الأمر عند اليونان ، ومنهم انتقل التقليد الشعري الى المسرح الروماني ، فالرومان كانوا تلاميذ اليونان ومقلديهم في أمور الثقافة عموما ، وفي الفن على وجه التحديد ، سواء في ذلك مجالات الفن التشكيلي أو التعبيري ـ ومن بين هذه الأخيرة ، الفن المسرحي . وقد تغير المجتمع الأوروبي حين دخل بعد العصر الروماني في مرحلة العصـور الوسطى بكل ما تبعها من سيطرة الاتجاه الديني وسيطرة رجال الكنيسة بشكل أو بآخر على الحياة اليـومية الخـاصة والعامة . وهكذا حاول رجال الدين أن يبتعدوا بالمجتمع عن كل ما يذكر بالثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) بكل جوانبها ، ومن بينها المسرح ، على أساس أنها ثقافة وثنية . ولكن العروض المسرحية ما لبثت أن عادت عامرة مرة أخرى في كنف الدين ، وعاد معها الشعر كوسيلة للحوار من جديد ـ وان كانت تفاصيل هذه العودة قد اختلفت بعض الشيء عما كان عليه ميلاد المسرح والحوار الشعري المسرحي عند اليونان .

لقد كانت الموسيقى الكنسية هي التي أدت الى الشعـر ، ومن ثم الى المسرح والشعـر المسرحي في العصـور

(٦) نجد الجو الديني بشكل مسيطر في مسرحيات ايستخيلوس ، ثم بشكل واضح وان لم يكن مسيطرا في مسرحيات سوفوكليس ، ثم يتحول الامر عند يوريبيدس الى حوار عقلاني يلقي ظلالا من الشك على تصرفات الالهة ، ثم ينتهي الامر بالسخرية من الالهة في بعض مسرحيات اريستوفانيس .

الوسطى . فالموسيقى الكنسية لم تكن تحوي ، في البداية ، سوى قدر بسيط من الألفاظ الابتهالية . وهكذا عمل القائمون على أمور الكنيسة على أن يدخلوا في هذه الموسيقى قدرا متزايدا من الجمل على أساس أن الكلمة تركز اللحن وتساعد على التذكير به ـ وكانت هذه هي البدايات الأولى للمسرح وللحوار المسرحي . فالسطور أو الجمل المتزايدة التي أشرت اليها كانت تتعلق بالضرورة بالقصص الديني المتصل بالأحداث التي يذكرها الكتاب المقدس من بدء الخليقة حتى البعث . وبالتدرج وجد القائمون على الكنيسة أن القصص الدينية يمكن أن تصبح ذات وقع أكبر وأعمق عن طريق التجسيد اذا تحولت الى مشاهد واتخذت شكلا حواريا بدلا من الشكل السردي . ومرة أخرى ـ هنا كما كان الحال عند ميلاد المسرح اليوناني ـ كان طبيعيا أن يكون الشعر هو وسيلة الحوار ، فهذه المشاهد الحوارية المسرحية قد ولدت ونمت في كنف الموسيقى الدينية بما لها من ايقاع هو بالضرورة عصب الايقاع الشعري . وهكذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن يظل الشعر هو لغة الحوار بعد أن تحولت هذه المشاهد الكنسية ، بالتدرج ، الى عروض مسرحية خارج حدود الكنيسة ، لتتفرع بعد ذلك الى تشكيل كامل من المسرحيات تضم مسرحيات الآلام ومسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية التعليمية .



هكذا ظل الشعر يشكل صيغة الحوار المسرحي في العصور الوسطى ، وهو وضع لم يتغير كثيرا في العصر التالي ، وهو عصر النهضة (أو البعث أو الأحياء) . ذلك أن عصر النهضة كان يمثل ثورة كاملة على ثقافة العصور الوسطى التي وقفت في وجه كل ما يمت للثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية بصلة) على نحو ما أسلفت . ومن هنا فقد كان أبرز مظاهر ثقافة العصر الجديد هو العودة المندفعة من جانب مثقفيه الى النبع الكلاسيكي في الأدب والفن . ومن ثم في المسرح ـ لينهلوا منه ويقلدوه ويتأثروا به الى حد بعيد .

على أن ثقافة عصر النهضة لم تكن مجرد رد فعل ، مهما كان عنيفا ، لما كان يدور على ساحة الثقافة في العصور الوسطى . فالرياح التي هبت على المجتمع الأوربي آنذاك كانت رياح تجديد بدأت تتسرب ثم تتغلغل فيه قبل أن تتضح آثارها التي قدر لها أن تغير هذا المجتمع الى مشارف الحضارة الحديثة بشكل تدريجي ابتداء من القرن التالي حتى بلغت ذروتها في القرن الماضي . فعصر النهضة كان قد بدأ يشهد بداية النهاية بالنسبة لمجتمع الاقطاع الذي شكل نسيج العصور الوسطى ، وبظهور المجتمع التجاري الجديد أو بالأحرى بدايات ظهوره على حساب المجتمع الزراعي الاقطاعي ، وما صاحب هذه البدايات من عقلية تحاول الفكاك من أغلال المجتمع القديم وتبحث عن المغامرة في التجارة وفي النظم وفي الفكر كأدوات تعينها على خلق مواطىء لأقدامها بدأت تطورات جديدة تقدم نفسها على ساحة الفن المسرحي ، سواء في موضوعاته أو في صيغة حواره ، وان كان ذلك قد تم بشكل رفيق رقيق بحيث لا يمكن أن نقول أنه شكل ظاهرة تعلن عن نفسها في وضوح صارخ .

وهكذا ، اذا كانت الكتابات المسرحية في عصر النهضة قد بدأت تشهد ، الى جانب الموضوعات الكلاسيكية التقليدية أو التي تنهج نهجها ، مسرحيات ذات موضوعات جديدة يتعلق بعضها بالتجارة والتجار وما يحيط بهم من ظروف أو يقوم بينهم من مشاحنات ، ويتعلق البعض الآخر بالصراع بين العلم والايمان ويتعلق البعض الثالث بمظاهر

أو سمات أخرى من مظاهر وسمات العصر الجديد(٧) فان تطورا مشابها وموازيا بدأ يتسرب الى الحوار الشعري للمسرح وكأنه تلمس حذر للطريق الى مغامرة تهدف الى كشف آفاق جديدة . ذلك أن عددا من مسرحيات عصر النهضة بدأ النثر يتسرب الى بعض جمل الحوار فيها ، وهو تسرب تسلل من عدد محدود من السطور في بعض المشاهد الى فقرات حوارية طويلة متصلة في حديث متبادل في مشاهد أخرى . ولكن - وهنا أستدرك - دون أن يمس هذا الحوار النثري ما تقوم عليه المسرحية من سياق شعري بأي قدر يستحق أن نتوقف عنده . وقد ظهر هذا الحوار النثري المتسلل على سبيل المثال في مسرحية « هاملت » Hamlet وغيرها عند شيكسبير Shakespeare(١٥٦٤ - ١٦١٦) ومسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاوستوس The Tragical History of Doctor Faustus عند كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) ومسرحية « فبوليوني أو الثعلب Volpone or the Foxعند جونسون Ben Jonson ١٥٧٣ - ١٦٣٧ ومسرحية « دوقة مالفي » The Duchess of Malfiعند جون ويبستر John Webster (حوالي ١٥٧٥ - حوالي ١٦٣٨) .

ونحن اذا حاولنا أن نجد تفسيرا موضوعيا لهذه الظاهرة ، أعني من حيث الشخصيات أو المواقف داخل المسرحيات ذاتها بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الشخصية أو تلك تحتمل أن يكون حديثها نثرا ، أو نقول ان هذا الموقف أو ذاك يحتمل أن يكون وصفه أو الحوار فيه نثرا ، نجد أن هذا المنطلق ينطبق على مواضع الحوار النثري في بعض الأحيان ، ولكنا لا نلبث أن نجد الأمر يفلت من يدنا في أحيان أخرى ، بحيث تصبح المسألة عشوائية الى حد كبير . فاذا نظرنا الى هذا التسلل النثري من حيث الشخصيات نجد أن الأشخاص ذوي المواقع الاجتماعية المتدنية تتحدث نثرا في أغلب الأحوال ، مثل المهرجين وأفراد جوقة الممثلين في مسرحية « هاملت » ومثل الخادم والسايس في مسرحية « القصة المضجعة للدكتور فاوستوس » ، ولكنا لا نلبث أن نجد أن الأمر لا يقتصر على هؤلاء ، فالأمير هاملت وأوفيليا ابنة رئيس الديوان الملكي في مسرحية « هاملت » والامبراطور والدكتور فاوستوس والعلماء في مسرحية » قصة لدكتور فاوستوس » يتحدثون بالنثر كذلك في عدد من المناسبات . والشيء ذاته نجده إذا حاولنا أن نفسر المسألة من حيث المواقف التي تضمها المسرحية بغض النظر عن الشخصيات ، هنا أيضا لا نستطيع أن نجد خطأ ثابتا أو مستمرا . وهكذا لا نستطيع أن نقول مثلا ان المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في مظاهر الكون ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواره شعرا ، بينما يترك الحوار النثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية . وانما تسير الأمور في تنقل بين الشعر والنثر لا أجد أنه يخضع لقاعدة ظاهرة (٨) .

---

(٧) عن التجارة والتجار نقدم كمثال مسرحية شكسبير : تاجر البندقية ، عن الصراع بين العلم والايمان مسرحية كريستوفر مارلو : القصة المفجعة للدكتور فاوستوس ، عن مظاهر وسمات العصر الجديد مسرحية بن جونسون : فولبوني ، وقد اتى ذكر المسرحيتين الاخيرتين في المتن ادناه

(٨) في مسرحية هاملت يأتي الحديث نثرا ، على سبيل المثال ، في حالة المهرج الأول والمهرج الثاني (فصل ٥ - مشهدا) وهو حديث بين اثنين من الطبقة المتدنية . ثم بين هاملت والممثل الأول في الجوقة المتجولة (ف ٢ - م ١) حديث عن امور عادية لا تحتمل الشعر . ثم بين هاملت واوفيليا (ف ٣ - م ١) مع ان هاملت من الاسرة المالكة واوفيليا من الطبقة الاوستقراطية والحديث يطفح بالصور الشعرية .

في مسرحية القصة المفجعة للدكتور فاوستوس يأتي النثر في حديث روبين السايس وواجنر الخادم (مشاهد ٨و٩) وهم من الطبقة المتدنية ، ولكن حديث واجنر (الخادم) في بداية مشهد ١٤ يأتي شعرا دون مبرر فهو حديث غير شاعري . الحديث بين فاستوس ودوق فانهولت (مشهد ١٣) حديث بين ارستقراطية فكرية واخرى اجتماعية يجيء نثرا في موضوع لا يحتمل الا النثر . حديث الامبراطور مع فاوستوس (مشهد ١٣) يبدأ نثرا ، وموضوع الحديث يناسب النثر ، ولكن الامبراطور لا يلبث ان يتحول حديثه ، وهو مستمر فيه ، الى شعر دون موجب شاعري لهذا التحول .

ويبدو ، في تصوري ، ان المسألة لم تكن تعدو أن تكون نوعا من « الترصيع » للمسرحية الشعرية بطور أو مقاطع من النثر نظر اليه الكتاب المسرحيون على أنه « أمر لا غبار عليه » ، ان لم يكونوا قد نظرو اليه لعلا على أنه نوع من التجديد المستحب الذي يمثل « صيحة العصر » آنذاك .

ولكن صيحة العصر هذه قدر لها ألا تفقد سحرها بسهولة . ففي القرن التالي (وهو القرن السابع عشر) ، رغم استمرار الشعر كأساس ملزم عند شعراء وكتاب وممارسين مسرحيين مثل كورني Pierre Corneille (١٦٠٦ - ١٦٨٤) وراسين Jen - Baptste Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ، سواء في المسرحيات التراجيدية أو الكوميدية ، الا أن شاعرا وكاتبا وممارسا مسرحيا معاصرا لهما ، وهو موليير Jean - Baptiste Moliere (الذي كان يشكل معهما قمة الكتابة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر) خرج عن القاعدة التي التزم بها معاصراه الكبيران - فرغم أنه التزم بالخط الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته (التي كانت كلها مسرحيات كوميدية أو هزلية) التزاما كاملا ، الا أنه استخدم الحوار الشعري والنثري متداخلين في المسرحية الواحدة (على نمط ما رأيناه بين كتاب عصر النهضة) كما في مسرحية « أميرة ايليس » Princesse D,Elide (١٦٦٤) ولكن هذا الكاتب لم يقتصر على استخدام الحوار النثري بهذه الصورة « الترصيعية » ، وانما خطا خطوة أبعد من ذلك في مجال هذا الحوار ، وهكذا جعل الحوار « بأكمله » نثرا في عدد من مسرحياته ، سواء في ذلك المسرحيات الهزلية Farce مثل مسرحية « الطبيب الطائر » Le Medecin Volant (١٦٥٩) أو مسرحية « زواج بالاكراه » Le Mariage Force (١٦٦٤) ، أو المسرحيات الكوميدية التي كان من بينها « طبيب رغم أنفه » Le Medecin Malgre lui (١٦٦٦) ، و « البخيل » L'A-vare (١٦٦٨) .

هكذا كسب النثر أرضا جديدة على حساب الحوار الشعري في عالم المسرح . ولكنا يجب أن نلاحظ أن هذا الكسب كان في جانب واحد فحسب وهو جانب المسرحيات « الكوميدية » التي تركز بالضرورة على المفارقات اليومية المضحكة (أو هكذا على الأقل تبدو الأمور في ظاهرها) وهي مفارقات لا تحتاج بالضرورة الى تعبير شعري يفصح عما يريد الكاتب أن يوصله من خلالها الى جمهور المشاهدين . على أن هذا الكسب النثري الذي تحقق على يدي موليير في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ للوهلة الأولى على الأقل ، وكأنه بسبيل أن يرسخ نفسه على حساب المسرح الشعري في أول العقد الثالث من القرن التالي حين ظهرت لأول مرة على المسرح مسرحية تراجيدية كتب حوارها كله نثرا - وهي مسرحية « المكابيات » Les Macchabees التي كتبها الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي لاموت Antoine Houdart Ia Motte (١٦٧٢ - ١٧٣١) لتعرض عام ١٧٢١ قبل أن تظهر مطبوعة في غضون العام التالي .

وقد كتب لاموت بعد ذلك ثلاث مسرحيات تراجيدية أخرى مستخدما الحوار النثري ، قدر لواحدة من بينها وهي « اينه دو كاسترو » Ines de Castro (١٧٢٣) أن تكون واحدة من الانجازات المسرحية التي حققت نجاحا كبيرا في القرن الثامن عشر . وكان هذا خليقا ، من الناحية النظرية ، أن يكون بداية الاجتياح النثري للحوار المسرحي الذي ظل الجانب التراجيدي فيه ، حتى ظهور مسرحيات لاموت ، حكرا على مملكة الشعر ، لا يجرؤ أن يقترب منه

أحد ، ومع ذلك فحين أطل القرن التاسع عشر ، وحتى بعد أن بدأ يتقدم في عقده الرابع ، بدت الأمور وكأن الكسب النثري الذي حققته خطوة لاموت ، أوكان يفترض أنها حققته على حساب الحوار الشعري لم يكن سوى فورة مؤقتة اذ ما لبث الشعر أن عاد ليحتل مكانته السابقة الراسخة كأداة أساسية للحوار المسرحي . ففي العقد الأول من القرن التاسع عشر ظهر الجزء الأول من مسرحية « فاوست » Faust (١٩٠٨) للشاعر الالماني جيته Johann Wolfgqng von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، ثم ظهر الجزء الثاني منها في ١٨٣٢ في أعقاب وفاة الشاعر . وقد سيطر الشعر في هذه المسرحية على لغة الحوار سيطرة تكاد تكون كامله بينما تراجع النثر الى مكانه المحدود ومكانته المحدودة التي كان عليها في مسرحيات عصر النهضة ، حلية « ترصيعية » لا تزيد على ذلك كثيرا .

- ٢ -

على أن الحوار النثري في المسرح ، اذا كان قد اتخذ حتى الآن صورة التسلل الحذر أحيانا و الجريء أحيانا أخرى ، الى مملكة الحوار الشعري المسرحي ، فان أمرا آخر أكثر خطورة كان قد بدأ يمس موقع هذا الحوار الشعري بشكل ، ان كان قد بدأ بسيطا في بدايته ، الا أنه كان مقدمة لتطورات جذرية في فترة لاحقة . ذلك أن الأمر لم يقتصر في الفترة التي انتهينا من الحديث عنها على الممارسات النثرية في الحوار المسرحي ، وانما بدأنا نشهد الى جانب ذلك ، تعليقات على هذه الظاهرة على مستوى « التنظير » سواء من جانب الكتاب المسرحيين أنفسهم أو من جانب غيرهم من المفكرين . في أواسط القرن السابع عشر كان بيير كورني الكاتب الفرنسي المسرحي الذي رأيناه ملتزما بالحوار الشعري ، قد بدأ يعلق على استخدام الشعر كوسيط حواري في المسرح وجاء هذا التعليق غريبا ، أو على الأقل جديدا ، من جانب شاعر مسرحي ملتزم مثله ، ففي المناقشة أو الفحص examen الذي شكل أحد قسمين انقسمت إليهما مسرحيته « أندروميد » Andromede (١٦٥٠) نجده يقول « لا بد أن اعترف أن النظم الذي يستخدم للحديث في المسرح ، يفترض فيه أن يؤخذ على أنه نثر . فنحن لا نتحادث عادة بالنظم . وبدون هذا الافتراض ، فان الوزن والقافية سيبتعدان بالحوار عما هو حقيقي » .

ولكن اذا كان ما ذكره كورني يتضمن ادراكا لدور النثر في الحوار المسرحي من حيث الافتراض ، الا أن هذا الكاتب لم يكن يريد ، من حيث الفعل ، أن يحول افتراضه هذا الى واقع ملموس في ممارسته في مجال الكتابة للمسرح ، بل كان لا يزال أسير الحوار المسرحي الشعري المنظوم ـ ومن هنا جاء حديثه عن الحوار النثري « المفترض » في حقيقته تبريرا لا ستمرار الحوار الشعري في عصر لم يعد من الممكن فيه تجاهل ظهور الحوار النثري في الأعمال المسرحية . وهكذا لم يحسم كورني قضية الاختيار أو التوفيق بين الحوار الشعري والحوار النثري في المسرح . والسبب الذي دعا الى هذه الازدواجية في تعليق كورني واضح ، فالعصر كان لا يزال في صميمه عصر التقليد الشعري في الحوار المسرحي . ومن هنا فاذا كان شيكسبير ورفاقه من الشعراء الانجليز عصر النهضة قد كتبوا حوارهم في القرن السابق (السادس عشر) بالشعر الموزون الخالي من القافية (الا في الأغنيات حيث ظهرت القافية) ، فان المسرح الفرنسي ، ممثلا في كورني ورفيقيه راسين وموليير (في المسرحيات الشعرية لهذا الأخير) قد تمسكوا بالتقليد الشعري كاملا ، فجاء حوارهم المسرحي ملتزما بالوزن والقافية معا .

ولكن اذا كان كورني قد مس موضوع الشعر والنثر في الحوار المسرحي دون أن يحوله الى قضية،فان كاتبين فرنسيين آخرين قد اقتربا به من حافة القضية فعلا : وأول هذين الكاتبين هو لاموت الذي التقينا به وبمسرحياته التراجيدية النثرية منذ قليل . لقد كان هذا الكاتب مجددايحاول التخلص من سيطرة القوالب التقليدية على المسرح ، سواء أكان مجال هذه السيطرة هو بناء المسرحية أو كان التعبير الحواري عن هذا المضمون ، وهو ما أفصح عنه في مجموعة من الأحاديث أصدرها عام ١٧٣٠ تحت عنوان « أحاديث عن المسرحية التراجيدية » Discours sur Ia Tragedie رفض فيها النظم كأداة للحوار المسرحي مصورا اياه على انه « مجرد ترتيب آلي للنثر » ولكن لاموت لم يدفع الموضوع الى أكثر من هذا التصور العام ، فلم يتحدث عما يمكن أن يكون للنثر من مزايا تعطيه الحق الأول كأداة للحوار المسرحي ، وربما كان هذا نتيجة لأنه كان يفتقد الموهبة اللازمة لتقديم هذه المزايا ، كما يفترض دونونجهيو الناقد الأميركي (٩) ، وان كنت أود أن أضيف الى هذا الافتراض أن لا موت ، رغم تحمسه للتجديد ، كان اهتمامه موزعا بين أكثر من فرع من فروع الأدب ، ومن ثم فان المسرح لم يكن بالنسبة له الا واحدا من هذه الفروع « الأدبية » . وحتى في حدود هذا التصور فانه لم يكتب ، كما مر بنا ، سوى أربع مسرحيات لم تشغل سوى ست سنوات من حياته الأدبية التي تشير الشواهد الى أنها امتدت أكثر من ثلاثين عاما (١٠) ـ ومثل هذا التوزيع لا يسمح ، في تصوري ، بتحول الاهتمام بالوسيط الحواري المسرحي الى قضية .

أما الكاتب الآخر الذي اقترب من حافة القضية بالنسبة للتنظير فيما يخص الحوار المسرحي فهو ستندال Sten-dahl (وهو اسم الشهرة ، أو الاسم القلمي Nom de Plume الذي اتخذه الكاتب الفرنسي ماري ـ آنري بيل Marie- Henri Beyle، ١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) . ففي عام ١٨٢٣ نجد هذا الكاتب يقول في كتيب أصدره في عام ١٩٢٣ وأعيد طبعه بشكل أكثر عنفا في ١٩٢٥ ، تحت عنوان « راسين وشيكسبير » Racine et Shakespeare « اني على اقتناع كامل بأن المسرحيات التراجيدية ينبغي أن تكتب لجيلنا ، نحن الشباب . . . الذين يتميزون بالميل الى الجدل ، وتغلب عليهم الجدية ويتسمون بقدر من الغيرة ـ انها ينبغي أن تكتب بالنثر ففي أيامنا هذه لم يعد البحر السكندري وأطول بحور الشعر الكلاسيكي وأكثرها طواعية للحوار عند شعراء المسـرح) الا وسيلة للتغطيـة على الغباء »(١١) . وقد ألمح الكاتب الى سبب ذلك في السطور الأولى التي افتتح بها مقاله حيث يذكر أنه « لا يوجد وجه للشبه بيننا وبين مجموعة المركيزات (مقابل اللوردات الانجليز أو الباشاوات في مجتمعنا السابق) في حللهم المطرزة وشعورهم السوداء المستعارة التي كانت تكلف الواحد منهم ألف قطعة من العملة الذهبية . لقد أصدر هؤلاء أحكامهم عام ١٦٧٠ على مسرحيات راسين وموليير . وهذان الرجلان العظيمان انما كانا يهدفان الى اطراء ذوق هؤلاء المركيزات ، فكانا بذلك يعملان من أجلهم » .

(٩) Denis Donoghue: The Third Voice, Princeton, 1966, ch.I

(١٠) انتخب لاموت عضوا في الاكاديمية الفرنسية عام ١٧١٠ تقديرا لنجاحه الادبي الذي الذر انه حصل عليه نتيجة لنشاط استمر عشرة سنوات او اكثر ، وظهرت احاديثه المشار اليها في المتن عام ١٧٣٠ .

(١١) مترجم الى الانجليزية ومنشور ضمن مجموعة نصوص في النظرية والنقد المسرحيين من العصر اليوناني حتى جروتوفسكي . جمعها ورتبها ونشرها Bernard F. Duke عام ١٧٤ في نيويورك تحت عنوان Dramatic Theory and Criticism — Greeks to Grotowski وسأشير الى هذه المجموعة من النصوص بعد الآن تحت حروف DTC

ولكن ، ستندال ، شأنه شأن لاموت ، لم ينجح في أن يدفع مسألة الصيغة اللغوية المناسبة للحوار الشعري الى أبعد من حافة القضية . فالمسرح لم يكن شغله الشاغل ، بل كان في واقع الأمر بعيدا كل البعد عن أن يكون شغله الشاغل اذ كان هذا الكاتب روائيا وكاتب مقالات في المقام الأول ، وحتى مقالاته كانت من النوع الموسوعي الذي يغطي دائرة واسعة من المواضيع لا تسمح لواحد منها أن يتفرد باهتمام يتصف بالاستمرارية اللازمة لتحويل الحديث عنه الى قضية (١٢) . أما عن السبب الذي قدمه في بداية المقال كأساس لهجومه على الحوار الشعري ، فرغم التلميح الذي يقترب من التصريح بأن الفن المسرحي يجب أن يكون من أجل الشعب وليس من أجل الأرستقراطية الموسرة ، وهي طبقة تفضح كلمات الكاتب بالشك في جديتها وسلامة أحكامها ، من حيث ان المسرح بالنسبة لهذه الطبقة الغارقة حتى أذنيها في الثروة هو مجرد أداة للترفيه ـ الا أن حديث استندال في هذا المجال ربما اقترب من « حديث الصالونات » عن شعبية الفن المسرحي » التي تستوجب ابتعاده عن الحوار الشعري) أكثر من اقترابه من « قضية » الفن المسرحي وأداة الحوار التي تلائمه أو لا تلائمه ، شعرا كانت أم نثرا . فالكاتب قد تنقل داخل محيط من الأرستقراطية منذ فترة اقامته في فرنسا وكان يغشى مجتمع الصالونات في باريس ، بينما كان لديه من فسحة الوقت وسعة ذات اليد ما جعل في مقدوره ، خلال ست سنوات أو أكثر قضاها في ايطاليه ، أن يختلط بالنخبة الأرستقراطية المثقفة ، سواء من بين الايطاليين أو غيرهم من شخصيات المجتمع الأوروبي المخملي الذين وجدوا في هذا البلد بسحره الكلاسيكي المتوسطي منتجعا ، يطول فيه المقام أو يقصر ، لممارسة الترف الاجتماعي والذهني ـ وهو أمر ترك بصماته على حياة ستندال وكتاباته (١٣) .



لم يتوصل المنظرون ، اذن ، ابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الماضي ، الى أن يجعلوا من موقفهم ازاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام بشكل مدبب يتحدث من منطق ومنطلق الأسباب والمسببات ، وان كانوا قد عرفوا بموقفهم هذا بما لا يدع مجالا للالتباس في اتجاهه . ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي ـ في غضون خمسة وثلاثين عاما ليس إلا ـ ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح ، وهما حركتان شكلتا هجوما مباشرا على المسرح الشعري ، ليس بمفهومه التقليدي كمسرح يكتب حواره شعرا فحسب ، بل كتصور يتخطى الحوار ذاته لتصبح معه هذه التسمية شيئا لا يتعلق بالشعر (بمفهومه المتعارف عليه) أو بالحوار اللفظي أساسا .

وقد قدر لهاتين الحركتين أن يكون لهما من الصدى ما أثر على فكرة المسرح الشعري من أساسها ـ وهو صدى ما زال يتردد حتى الآن في مناقشات ومناقشات مضادة سواء حول أهمية المسرح الشعري ومبررات وجوده ، أو حول التصور الذي يجب أن يكون عليه هذا المسرح . وقد تمثل كل هذا في ظاهرة واضحة هي : تفتيت مفهوم المسرح الشعري

---

(١٢) كتب ستندال في مجالات الرواية والسيرة والسيرة الذاتية والوصف والسياحة وعدد اخر من المجالات .

(١٣) اقام ستندال في ايطالية في الفترة بين ١٨١٤ و١٨٢١ ومن بين المجموعة الارستقراطية التي اختلط بها خلال هذه الفترة الشاعر الانجليزي لورد بايرون Lord Byron والكاتبة الفرنسية مدام دوستايل Mme. De Stael والشاعر الايطالي مونتي Monti الذي اعتبره ستندال اعظم الشعراء الموجودين على قيد الحياة آنذاك .

بتصوره التقليدي الذي رأيناه يسود ويسيطر منذ أوائل القرن الخامس ق . م . حتى أواسط القرن الماضي ، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين الشعر والمسرح ، فبدأنا نسمع عن (الشعر المسرحي) و (المسرح الشعري) و (شعر المسرح) و (الشعر في المسرح) و (النظم المسرحي) و (المسرح المنظوم) ، وهي تعريفات لكل منها مدلول أو مضمون يرى أصحابه أنه لا يجوز تخطيه إلى مضمون آخر ، بل يرون في بعض الاحيان أنه هو المضمون الوحيد الذي لا يجوز أن يكون هناك غيره كما سنرى بعد قليل . وهي أصداء ما لبثت أن وصلت ترداداتها الى عالمنا العربي فتركت أثرها اما بشكل مباشر من حيث الممارسة أو الرأي فيما يخص الحوار المسرحي ، واما بشكل جانبي عن الشعر والنثر وأشكالهما وما قد يكون بينهما من تداخلات ليست بعيدة ، في جانب منها على الأقل عن قضية المسرح الشعري .

وقد كانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي « حركة الطليعة » Avant- garde التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي لتعطي للفن تصورا جديدا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع . وقد كانت هذه الحركة في الواقع مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتفاعلات التي اعتمل بها المجتمع الفرنسي وبقية المجتمع الأوروبي في أواسط القرن كأثر من آثار الحركة الصناعية النامية ، بكل ما أدى اليه هذا النمو من تناقضات اجتماعية . وكما انتقلت الثورة الشعبية التي اندلعت في فرنسا عام ١٨٤٨ الى بقية الدول الأوروبية ، فقد انتشرت حركة الطليعة كذلك خارج الحدود الفرنسية لتصبح حركة أوربية عامة ما لبثت أن تبلورت ملامحها الفنية في كيان مستقل عن العمل السياسي ، يعبر عن تطلعات المجتمع دون أن يتحول على أداة في يد المهيجين السياسيين - وهو أمر بدأ يتم في السبعينات من القرن الماضي (١٤) .

وقد كان صاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت نتاجا طبيعيا لحركة الطليعة ، والتي واجهت المسرح الشعري بعنف لم يسبق له مثيل ، هو الكاتب المسرحي النرويجي هنريك ابسن Henrik Johan Obsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) . وقد ابتدأ ابسن حياته شاعرا ما لبث أن وصل الى القمة في فن الشعر ، ثم قدم به عددا من المسرحيات بلغ ١٢ مسرحية على مدى ١٧ عاما بين ١٨٥٠ و ١٨٦٧ ، لم تظهر فيها الا فقرات ضئيلة من الحوار النثري في بعض المسرحيات على لسان الفلاحين وأفراد الطبقات الاجتماعية المتدنّية الأخرى ، كما في مسرحية « المتظاهرون » (١٨٦٣) على سبيل المثال . ولكنه حين وصل الى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية ، وهي مسرحية « بيرجنت » التي ظهرت عام ١٨٦٧ (١٥) اتجه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد ، وهو اتجاه الحوار النثري ، ليكتب من خلاله ١٤ مسرحية على مدى ثلاثين عاما ، مبتدئا بمسرحية « عصبة الشباب » في ١٨٦٩ ومنتهيا عام ١٨٩٩ بمسرحية « عندما نفيق نحن الموتى » .

---

(١٤) Renato Poggioli: The Thery of the Avant — Garde (English tras. by Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, 1968, pp. 8 — 12

(١٥) طبعت المسرحية في كوبنهاجن في ١٤ نوفمبر ١٨٦٧ لأول مرة ، وطبعت للمرة الثانية بعد ذلك باسبوعين راجع : D T C, p. 559, n.1.

هذا الاندفاع المضاد للمسرح الشعري أثار اعجابا وضجة شديدتين في الوسط المسرحي اختلط كلّ منهما بالآخر . ولكنه لم يقتصر على ذلك ، فقد أصبح في الواقع مذهبا فنيّا لا محيد عنه بالنسبة لهنريك ابسن ، فبعد ١٤ سنة من بدء هذا الاتجاه (وفي الواقع حتى آخر حياته) كان لا يزال على اصراره المنفعل على أن المسرح الشعري قد انتهى عهده الى غير رجعة ، وهو ما نجده في شكل مدبّب في خطاب أرسله الى الممثلة لوسي فولف في ١٨٨٤ حيث يقول « ان فنّان المشاهد الذي يتخصص في مسرح اليوم ينبغي ألاّ يقبل التعامل مع النّظم (الشعر المنظوم)، اذ من غير المحتمل أن النظم سيستخدم الى حدّ يستحق الذّكر في المستقبل المنظور . ذلك أن أهداف المهتمين بالمسرح في المستقبل يكاد يكون من المؤكد أنّها لن تتوافق مع هذا النظم ، ولذلك فانّه مقضي عليه دون نزاع ، لأنّ الأشكال الفنية تندثر ، كما اندثرت الأشكال الحيوانية في عصور ما قبل التاريخ ، حين ينقضي عصرها »(١٦)

هذا عن الحركة الاولى التي شكلت أول هجوم حقيقي يصوب نحو أساس الموقع الذي احتله المسرح الشعري حتى ذلك الوقت . أما الحركة الثانية التي كانت على مستوى هذه الخطوة في قوتها وفي ثورتها فهي تلك التي أقدم عليها في ١٩٠٥ كاتب ومصمّم مسرحي هو ادوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig . ففي هذه السنة أصدر كريج كتيبا تحت عنوان فنّ المسرح The Art of the Theatre ضمنه فكرة بالغة في غرابتها فيما يخصّ تصوّره لمقومات المسرح من حيث أنه نظر الى الحوار (سواء أكانت لغته شعرا أم نثرا) على أنه عنصر لا تكاد تكون له أهمية بالمرة في بناء المسرحية . ويبدو أن الفكرة ، رغم أنها كانت تشكل في غرابتها قفزة ثورية بالنسبة لما كان موجودا عند السطح آنذاك ، الاّ أنها كانت تجيب بشكل أو بآخر ، على ارهاصات أو تساؤلات كانت تنتظر من يفجّرها ، اختلافا أو اتفاقا مع ما كان قائما بالساحة الفنية المسرحية . اذ ما لبث هذا الكتيّب أن ترجم ونشر في عدد من اللغات الأوروبية ، كما دعي صاحبه لينتج ويخرج عددا من المسرحيات في شتى العواصم الفنية في أوروبه والولايات المتحدة . هذا بينما أثار الكتيّب اعجابا زائدا من أعلام مسرحيين مثل الشاعر والكاتب المسرحي وليم بتلر ييتس WilliamButler Yeats (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) والممثل والمخرج الفرنسي جان لوي بارو Jean Louis Barrault (١٩١٠ ـ؟) بينما تعرّض لهجوم من علمين مسرحيين آخرين في حجم الكاتب المسرحي الايرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠) والمصمم المسرحي الأميركي لي سيمونسون Lee Simonson (١٨٨٨ ـ ١٩٦٧) ـ وقد كان كل ذلك في الحقيقة انعكاسا للأثر العميق الذي تركته أفكار كريج فيما يخصّ اتجاهه المنكود على مسيرة الفكر والفن المسرحي خلال القرن الحالي في كلّ من أوروبه وأميركه على السواء .

كان هذان هما التصورين اللّذين تركا بصماتهما بوضوح على الحركة المسرحية منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي وحتى هذه اللحظة . ولنبدأ بالتصوّر الثاني الذي رأينا جوردون كريج يفجره في منتصف العقد الأول من القرن

---

(١٦) DVT C. p. 561

الحالي ، رغم أنه جاء من الناحية الزمنية ، متأخرا عن التصور الذي طرحه هنريك ابسن قبل ذلك بثلاثة عقود ونصف العقد ؛ وذلك لان ما طرحه كريج كان في حقيقة الأمر مصوبا ليس الى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري كصيغة من صيغ الحوار ، وانما كان تصور كريج ، كما رأينا ، مصوبا نحو الحوار ذاته كمقوم من مقومات المسرح رأى هـذا المصمم المسرحي أنه قد تجاوز عصره ومبررات وجوده من حيث قدرته على التعبير عن الطبيعة الشعريـة للمسرح .

ولنستمع الى ما ذكره كريج في دراسته التي قدمها في هذا الصدد والتي أسلفت الاشارة اليها . انّه يقدم تصوّره في هيئة حوار يفترض أنه دار بيْن مخرج ومشاهد متحمس حول النص الشعري لمسرحية معروضة . وبعد أخذ وردّ حول قيمة الحوار في حد ذاته ينجح المخرج في اقناع المشاهد بأنه اذا وجدت « فكرة » للمسرحية وأمكن تنفيذها بحيث تصبح صالحة للعرض أمام جمهور المشاهدين بأية صيغة ، حتى ولو كانت هذه الصيغة شيئا مختلفا كلّ الاختلاف عن الحوار الذي يصنعه الشاعر ، فان ذلك يكون شيئا مقبولا ، بغض النظر عن نوعية هذه الصيغة وحين يوافق المشاهد على ذلك يطرح المخرج تصوّره الأخير (وهو في حقيقة الأمر تصوّر كريج) في عبارات قاطعة وواضحة هي « ان فنّان المسرح في المستقبل سيبدع قطعه الفنيّة من الحركة والمنظر والصوت . أليس هذا غاية في البساطة ؟ وحين أقول الحركة فاني أعني الحركة العادية والرقص ، وهما نثر الحركة وشعرها . وحين أقول المنظر ، أعني كل ما تقع عليه العين (في المسرحية) مثل الاضاءة والأزياء والمناظر . وحين أقول الصوت ، أعني الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغنّاة في مقابل تعارضي مع الكلمة المقروءة . وذلك أن الكلمة التي تكتب لكي تلقى فعلا ، والكلمة التي تكتب لكي تقرأ ، هما شيئان يختلف كلّ منهما عن الآخر كل الاختلاف »[١٧]

والحديث واضح في نصّه ومضمونه . ان كريج لا يلغي شاعرية المسرحية ، ولكنه يُحوّل هـذه الشاعـرية الى « ايقاع » لا تشغلُ فيه ألفاظ الحوار الاّ أقل حيّز ممكن وهو الحيز الذي يكفي لاعطاء هيكل الفكرة التي تدور حولها المسرحية ، بينما يترك لمقومات المسرح الأخرى ـ الحركة والمنظر والصوت ـ تجسيد هذه الفكرة واعطاءهـا الشاعـرية المطلوبة ، أو بالأحرى الايقاع المطلوب لاقناع المشاهد بموضوع المسرحية . فماذا عن هذا التصوّر ؟ أعتقد أني لا أبالغ اذا قلت انه يجرّنا الى قدر كبير من الحيرة ، وبخاصة اذا كان من بين المهتمين بالمسرح وبالحركة المسرحية شاعر يحسّ أن الشعر ليس تعبيرا لفظيا وايقاعا فحسب ، وانما هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصوّرات والاتجاهات ما يحيلها في ذهن الشاعر ومخيلته الى مناظر وألوان وأصوات .

ولكن يبدو أن بعض المهتمين بالمسرح لهم رأي آخر في هذه الحركة الداخلية التي تعتمل في صدر الشاعر ، وهم يرون أن الترابطات والتصوّرات والاتجاهات التي يعيشها الشاعر لا تعبّر عند من « يسمعها » الاّ عن انطباع غامض ،

(١٧) نص الحوار منشور في صفحات ١١٣ ـ ١٣٧ (الفقرة المقتبسة ص١٣٧) ضمن مجموعة نصوص عن نظرية المسرح الحديث جمعها ورتبها ونشرها **Eric Bentley** تحت عنوان :
The Theory of Modern Stage (Penguin Books), 1982

بينما لا تنتقل بكلّ حيويتها المرئية الى روّاد المسرح الذين جاءوا « ليشاهدوا » المسرحية وليس لكي يسمعوا حوارها ـ أو هذا ، على الأقل ، هو ما نستنتجه في وضوح كامل من المقدمة التي كتبها جان كوكتو Jean Maurice Coeteau (١٨٨٩ ـ ١٩٦٣)، الشاعر والكاتب المسرحي والناقد الفرنسي في المقدمة التي كتبها عام ١٩٢٢ لمسرحيته « حفل زواج في برج ايفل » Les Maries De la Tour Eiffel التي كانت قد عرضت في السنة السابقة لهذا التاريخ - وهي مقدمة يعبّر فيها كوكتو عن هذا « الايقاع الشعري » الذي دعا اليه كريج قبل ذلك بسبع عشرة سنة ، والذي تتضمّنه « مشاهد المسرحية كعنصر يأخذ مكانه في المقدمة على حساب الحوار الشعري .

ان كـوكتـو يقول ببساطة في هذه المقدمة « انّي أنكر كلّ ما هو غامض بقدر ما أحب أن أوضح كل شيء وأضع تحت كل شيء الخط الذي يؤكده ». ثم يمضي في تعداد المشاهد التي ينقلها من المجتمع الحيّ الى خشبة المسرح في نبضها وعفويتها ، ليصفها في نهاية الفقرة بأنها « تشكل الشعر المعجز للحياة اليومية » وأخيرا نجده ، وهو في نهاية تقديمه للمسرحية ، ينظر كل ما ذكره من قبل فيقول « ان حركة مسرحيتي تنبثق من المشاهد الموجودة ، بينما لا تظهر هذه المشاهد في النّص . والسبب في ذلك هو أني أقدم (شعر المسرح) بدلا مما اعتدناه من (شعر في المسرح)، ان (الشعر في المسرح) مثله مثل شريط من المخرمات (الدانتيل) الدقيقة الرقيقة لا يمكن أن يراها المشاهد عن بعد ، بينما (شعر المسرح) ينبغي أن يكون من المخرّمات (الدانتيل) الخشنة مثل حبال السفينـة ، انه سفينـة في البحر . ان مسرحية (حفل زواج فوق برج ايفل) تعادل في رهبتها قطرة من الشعر تحت المجهر ، فالمشاهد تتناسق مع بعضها كما تتناسق الألفاظ داخل القصيدة الواحدة »(١٨)

هذا هو التصوّر الذي قدمه كوكتو ، والذي دعّم به تصور كريج الذي يرى فيه ان شعر المسرح يكمن في مشاهده وليس في حواره . وقد حاول الناقد الأميركي دنييس دونوجهيو Denis Donoghue في أواسط الستينات بين شعر الحوار وشعر المشاهد فقال « ان (الشعر) في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظيا . انه يسري في بناء المسرحية ككل ، بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة ، ولكنه يكمن في الطريقة التي تعمل بها كل هذه العناصر في تناسق (ويكون وجوده) بالدرجة التي يتمّ بها هذا التناسق »(١٩)

ولكن اذا كان هذا الناقد الأميركي قد حاول في نوع من التوفيق أيّا كانت درجته أن يجد للحوار الشعري موقعا في المسرحية الى جانب عدد آخر من مقوماتها ، فقد جاء الناقد الانجليزي آرنولد هنتشلف Arnold Hinchliffe في أواخر السبعينات (١٩٧٧) يحاول أن يدفع الحوار الشعري من جديد عن هذا الموقع المحدود ، فيقول « اننا يجب أن نذكر أن المسرحية خلاف القصيدة الغنائية ، ليست تكوينا لفظيا في المقام الأول ، ان الألفاظ تنبع (في المسرحية) من البناء التحتي للحدث والشخصية ، فقد أشار أرسطو بوضوح الى أن الشاعر ـ أو الصانع ـ ينبغي أن يكون صانعا لحبكة

(١٨) Cocteau: Theatre, I, Paris, Gallimard (ed. 15), p.45
(١٩) Denis Donoghue: op. cit., p.6

المسرحيات قبل أن يكون صانعا للسطور المنظومة . فهو قد سمّي صانعا (هذا هو المعنى اللفظي للفظة poetes التي جاءت منها لفظة poet الانجليزية) لأنه يحاكي (ما هو موجود في الطبيعة) ، والشيء الذي يحاكيه هو الأحداث »(٢٠)

والمعنى الذي يقصد اليه الناقد الانجليزي واضح من حيث ابرازه للحدث والشخصية على حساب الحوار الشعري ، كما أن الاستشهاد الذي استشهد به من كتاب أرسطو عن الشعر أو بالأحرى عن « الصناعة » Poetica حسب المعنى الأصلي للكلمة اليونانية ، لا تحريف فيه .(٢١) ومع ذلك فان هناك قدرا من « التطويع » للمعنى الذي قصد أرسطو الى التعبير عنه من حيث أن الناقد انتزع الفقرة التي كتبها أرسطو من اطارها الزمني في الشطر الأخير من القرن الرابع ق . م . الى اطار زمني آخر هو الشطر الأخير من القرن العشرين الميلادي . فالحديث عن الحوار الشعري في عصر أرسطو لم يكن حديث مفاضلة بين الصيغة الشعرية للحوار وبين البناء التحتي للحدث والشخصية لسبب بسيط هو أن الحوار المسرحي الشعري في عصر أرسطو كان أمرا مفروغا منه ولا بديل عنه ولا مفاضلة بينه وبين غيره من عناصر المسرحية ، أيّهما يحلّ محلّ الآخر أو يتقدم عليه . وانما كل ما فعله أرسطو هو أن الشاعر ، وهو بصدد كتابة مسرحية ، ينبغي ألا يترك نفسه للشعر فحسب (وهي صفة ملازمة له سواء أكتب شعرا غنائيا أم ملحميا أم مسرحيا) وانما ينبغي أن يتنبه الى بناء المسرحية في المقام الأول ، أما الصيغة الشعرية للحوار فهي أمر لا محيد عنه وليس هناك من تصوّر آخر خلافه .

على أن الأمر لم يكن تضييقا ، على طول الخط ، على الحوار الشعري المسرحي من جانب النقاد المعاصرين ، فقد حاول ناقد انجليزي آخر هو ت . س . ورزلي T. C. Worsley أن يشير في أوائل الخمسينات (١٩٥٢) الى المبالغة التي يعمد اليها أنصار تقديم « شاعرية المشاهد » على « شاعرية الحوار » ، وهو بصدد نقده لمسرحية « موت بائع متجول » Death of a Salesmaa للكاتب الأميركي المعاصر آرثر ميللر Arther Miller وكانت قد ظهرت عام ١٩٤٩ وجاء حوارها مبالغا في بساطته بينما حاول مخرجها ، ايليا كازان Elia Kazan أن يبرز شاعريتها عن طريق الاهتمام بالعناصر المسرحية الأخرى .

وقد جاء النقد الذي قدّمه ورزلي على النحو التالي « ان الشعر يتكوّن من ألفاظ ، وفي المعالجة الشعرية لا يمكن أن يكون هناك نجاح ، في نهاية المطاف ، الاّ عن طريق الألفاظ وفي وسع السيد كازان أن ينتج أو يخرج ما يشاء ، كما أنّ له أن ينتفع بكل حيل الاضاءة والمجموعات والتشكيل والتوقيت لكي يستحضر الأجواء المطلوبة في العمل المسرحي ، ولكن أي عنصر من هذه العناصر السابقة لا يمكن أن يكون بديلا عن الألفاظ ، التي لم تكن ، بكل بساطة ، متوفّرة في المسرحية »**

---

(٢٠) Arnold p. Hinch liffe: Modern Verse Drama, London, 1977, p.4.

(٢١) Aristotles: Poetica, 1x, 9

** T. C. Worsley: The Fugitive Art, London, 1952, p. 96

وقد أعاد ورزلي بذلك شيئا من التوازن للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح الشعري من حيث أن الايقاع اللفظي الحواري يشكل جانبا من جوانب التعبير لا يمكن أن يكتمل العمل المسرحي بدونه . وأود أن أضيف الى رأي الناقد في هذا الصدد أنه رغم القدرة الفائقة لألوان الفن المختلفة على التعبير ، الا أن أقصى ما يمكن أن تصل اليه بعض الفنون التعبيرية (مثل الرقص والموسيقى) هو أن تعطي انطباعا . والانطباع ، بغض النظر عن مدى الوضوح الذي يمكن أن يصل اليه ، يظلّ في محصلته الأخيرة « انطباعا » يختلف من حيث طبيعته عن « التحديد ». فالانطباع يختلف بالضرورة من شخص الى آخر حسب ظروف الشخص وتجاربه الماضية وتركيبه السكولوجي وقدرته على التخيل . واذا كان الانطباع أمرا قد يكون مطلوبا لذاته في بعض أجزاء المسرحية لاظهار طبيعة موقف أو توصيل ايحاء معين الى المشاهدين . فان التحديد أمر لا يمكن تجاهله بوصفه الوسيلة الأكثر ورودا في تداول الأفكار ، بل أن هناك مواقف يصل الأمر فيها الى أن يصبح التحديد في أدق صورة هو محور الارتكاز الذي لا محيص عنه في التعبير عنها ـ ولعل خير وأبلغ ما يمكن أن نصور من خلاله هذا المعنى هو موقف هاملت حين تصل به الحيرة الى ذروتها ويريد أن يضع حدّا لما يعانيه بسببها فيطلق عبارته الشهيرة « أكون أو لا أكون ، هذه هي القضيّة ! » وهي عبارة لا أتصور أن أي وسيط فني آخر ، غير ألفاظ الحوار ، يستطيع أن يعبر عنها بهذه الصورة الحاسمة من التحديد .

- ٤ -

كان هذا الحديث عن طبيعة المسرح الشعري ، وهل بالامكان أن يصبح المسرح شعريا بغضّ النظر عن وجود الحوار في الموقع المؤثر من المسرحية ، وأنقل الحديث الآن الى ما يمكن أن يكون للمسرح الشعري ، أو على وجه التحديد ، الحوار المسرحي المكتوب شعرا من مزايا يتفوق بها على الحوار النثري ، واذا ما كانت هناك مواقف يحسن فيها أن يتراجع الحوار الشعري أمام الوسيط الحواري المنثور .

وقد أسلفت الاشارة الى أن أبسن كان أول من فجر الموقف الذي يستبعد الحوار الشعري كمقوّم من مقومات العمل المسرحي . واستبدل به الحوار النثري . وهو يدعّم اتجاهه هذا في رسالة كتبها عام ١٨٧٤ يقول فيها « ان ما أودّ أن أوصله للقارىء هو أن ما يقرؤه شيء قد حدث فعلا ، ولو استخدمت النّظم لحلت دون تحقيق الهدف الذي أقصد اليه . ذلك أن الشخصيات الصغيرة الكثيرة العادية التي قدمتها عمدا في المسرحية (يقصد مسرحية : الامبراطور والجليلي ـ ١٨٧٣) كان لا يمكن التمييز بينها اذا تحدثت جميعا بنفس الايقاع اللفظي الموزون . اننا لم نعد نعيش في عصر شيكسبير . . . ان ما أكتبه اليوم ليس مسرحية تراجيدية بالمعنى الذي كان الجمهور يتقبّله في العصور السابقة ، فالذي أريد أن أصوّره وأقدّمه هو أشخاص من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهة »(٢٢). واستمرارا لهذا المعنى يقول في رسالة أخرى كتبها بعد ذلك بثمان سنوات (عام ١٨٨٣) « اني لم أكتب سطرا واحدا من

---

(٢٢) DTC, p. 560

الشعر منذ سبع أو ثمان سنوات . ولكني كرّست نفسي للتمرّس في فن أكثر صعوبة بمراحل ، وهو الكتابة (يقصد في المسرحيات) باللغة الأصلية البسيطة التي يتحدث بها الناس في حياتهم الحقيقية »(٢٣) .

ونحن نجد هذا المعنى لا يزال يتردد في أواسط الخمسينات في العالم العربي عند الكاتب والناقد محمد مندور (وان كان قد قصره على المسرحيات الكوميدية) حين يقول « من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، بل ربّما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح حتى يأتي أقرب الى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التي يصوّرها »*. كما نسمع صداه مرة أخرى في أوائل الستينات عند الناقد الانجليزي جورج ستينر George Steiner عندما يتحدث عن المسرح الشعري فيقول « ان الشعر يناسب الممثلين الذين كانوا يلبسون أحذية عالية (يقصد الممثلين في المسرح اليوناني القديم) ويتحدثون من خلال أقنعة كبيرة ليصوّروا شخصيات كانت تعيش بشكل أعلى وأرفع صوتا من الحياة »(٢٤)



هذا ، اذن ، هو رأي المدرسة « الطبيعية » التي ابتدأها ابسن وما زالت أصداؤها تتردد حتى الآن . وهي - كما رأينا - تستبعد الحوار الشعري وترى فيه عنصرا يبتعد بالموقف عن طبيعته ومن ثم فهو صيغة لا يمكن أن تحقق الهدف من المسرحية . فماذا عن الجانب الآخر من القضية ؟ ربما كان الشاعر والكاتب المسرحي الانجليزي - الاميركي ت . س . اليوت t. S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥) أول من تصدّى بشكل محدد للمدرسة الطبيعية وموقفها من الحوار الشعري في المسرح . ورأي أليوت في هذا الموضوع هو أن التعبير النثري الذي يستخدم في الحياة اليومية هو تعبير سطحي بالضرورة ومن ثم فهو محدود الأثر لأنه لا ينفذ الى المعنى العميق أو المكثّف الذي تهدف المسرحية الى توصيله للجمهور . وقد أفصح عن رأيه هذا في أواخر العشرينيات ، ويبدو أنه كان لا يزال على اقتناعه به في أوائل الخمسينات . وفي هذا الصدد يقول « ان أنصار المذهب الطبيعي يتبعدون الشعر كلغة للمسرحية . . لأنه لا يتواءم مع الصفة الطبيعية للحركة (التي تتواءم معها لغة النثر)، بينما أعترض أنا على النثر في المقام الأول بسبب هذه الصفة الطبيعية ذاتها التي يتصف بها . ذلك أن هذه الطبيعة تؤدي الى التحديد من حيث أنها لا تؤكد على السطحي والعابر . أما اذا أردنا أن نصل الى الدائم والعالمي ، فنحن نتجه الى التعبير عن أنفسنا بالشعر »(٢٥)

وهذا الرأي يدفعه الكاتب المسرحي الانجليزي المعاصر كريستوفر فراي خطوة الى الامام ليجعل من الشعر اكثر

---

(٢٣) D T C, p. 561

محمد مندور : المسرح الشعري عند احمد شوقي ، مطبوعات معهد الدراسات العربية العليا (جامعة الدول العربية) القاهرة ، ١٩٥٤ .

(٢٤) George Steiner: The Death of Tragedy, London, 1961, ch.7

(٢٥) T.S. Eliot: Selected Essays, 3rd. ed., faber and faber, 1951, p. 46.

وكانت هذه المقالة قد ظهرت وحدها عام ١٩٢٨ في كتيب تحت عنوان :

Dialogue On Dramatic Poetry

من مجرد اداة نستخدمها « حين نريد » ، فيلصقه بالتكوين الانساني ذاته وبحاجة الانسان للتعرف على هدفه في الحياة . ففي مقال ظهر في بداية الستينات نجد هذا الكاتب يتحدث عن لغة الحياة اليومية التي يصر انصار المذهب الطبيعي Naturalism على استخدامها في الحوار المسرحي ، وعن مدى صلاحيتها (او بالاحرى عدم صلاحيتها) كلغة للمسرح فيقول « بغض النظر عن المنطلق النفعي للغة ، فاني اعتقد ان الحاجة الى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الانسانية للناس ، وان الجمهور ، اذا وثق من نفسه ، ينجذب اليه عن طواعيه . انكم واهمون اذا اعتقدتم ان لغة المسرح حين تقترب من لغة الشارع . تقترب بذلك من طبيعة الانسان . ان اساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع ان يعرف المزيد عن نفسه . ولكنا نركز في مسرحيات الوقت الحاضر على التصرفات . اليس من المهم ان نحاول التعرف على هدفنا من الحياة ذاتها حتى نعرف بذلك الشيء الذي نسعى الى تحقيقه ؟»(٢٦) .

أما اواسط الستينات فقد شهدت امتدادا لهذا الاتجاه المعارض للطبيعة ، ومن ثم المناصر للتعبير الشعري في الحوار المسرحي ، عند المهتمين بالمسرح في العالم العربي . ففي مقال عن طبيعة هذا الحوار نجد الناقد المسرحي شفيق مجلي يتحدث عن تلعثم الانسان وعدم تسلل عباراته اذا ما تملكته عاطفة قوية . ومدى انعكاس ذلك على الحوار المسرحي فيقول « اذا كان اساتذة المدرسة الطبيعية قد نجحوا في ان يجعلوا من هذا الحوار المتقطع الناقص الذي تتخلله فترات صمت ، وسيلة للتعبير عما يدور في اعماق الانسان ، فلقد فشل الكثيرون ممن حذوا حذوهم اذ قدموا لنا حوارا يوهن الذهن والاذن معا ـ والحل الوحيد لهذه المشكلة هو معالجة اللغة معالجة شعرية . . . تمكن الكاتب من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة اخرى »(٢٧) .



ويبقى بعد هذه الاراء المتعارضة سؤال اخير هو : هل لابد ان تكون المسرحية شعرا باكملها او نثرا باكملها ؟ ان الشاعر والكاتب المسرحي الايرلندي وليم بتلر ييتس William Butler Yeats (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) قد تطرق الى هذا السؤال وكان اتجاهه الذي يظهر من مجموعة كتاباته وتعليقاته ، ان قدرا من التداخل بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي هو شيء يخدم العمل المسرحي في اكثر من اتجاه : منها ان النثر يقوم بعملية تعديل او موازنة للمبالغات التي تتسرب بالضرورة الى بعض الصور البلاغية التي ترد بالضرورة في التعبير الشعري وهكذا يتم التكامل ، عن طريق الصيغتين ، بين جزئيه الواقع وشمولية ما فوق الواقع . ومنها كذلك ان الشعر والنثر في المسرحية الواحدة يشكلان وضعا تبادليا مناسبا اذا اشتملت المسرحية على موضوعين ، احدهما اساسي والاخر ثانوي . واخيرا ، ففي المسرحيات التي يدخل الكورس في بنائها يكون في الحديث او الانشاد الشعري على لسان الكورس . مقابلة طقوسية مع الاقسام

(٢٦) Twentieth Century, February, 1961, Vol. 169, 1008, p.190

(٢٧) شفيق مجلي : الحوار في المسرح المصري ، ص٢٦ (مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد التاسع ، السنة الأولى ، سبتمبر ١٩٦٤

النثرية في المسرحية تلمس هذا اللقاء في النفس الانسانية بين ما هـو عابـر ومحدود وبـين ما يتخـطى حدود الـزمان والمكان .[٢٨]



وأود ان اضيف في نهاية الحديث ان المسألة ليست بالضرورة اختيارا بين الحوار الشعري والحوار النثري في العمل المسرحي . او بين اي منهما وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما انها ليست ، في حالة الحوار المتداخل ، نسبة نمطية او مسبقة او متعارفا عليها للشعر او النثر في الحوار المسرحي . فالمسرح قبل كل شيء وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء . ومن ثم فالمحك هو التوصل الى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي اى هذا التعبير او نسبته اذا كان هناك تداخل بين صيغتين .

كذلك فان الايقاع التكويني الذي يربط بين اجزاء المسرحية والايقاع النفسي الذي يؤدي الى التأثير المطلوب للمسرحية على مشاهديها . امر اساسي في المسرحية . وهذا الايقاع يختلف من موضوع الى اخر سواء من حيث قوته وخفوته او من حيث سرعته وبطئه . ومن هنا تصبح مسألة الاختيار بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي امرا مرهونا بنوعية الايقاع المطلوب . ولا اود هنا ان ادخل في تفاصيل ليس هنا مكانها الاساسي ، ولكن يكفي ان اقول ان انواعا مختلفة من الايقاع اصبحت ترتبط الان بانواع مختلفة من الشعر والنثر . فهناك الشعر التقليدي الموزون المقفى ، وهناك الشعر الحديث الذي يفلت من ابحور التقليدية ولكنه لا يفلت من الوزن القائم على التفعيلة ، كما قد يتجاهل القافية تماما او يعطيها دورا جماليا يرى فيه الشاعر الحديث ما يساعد على الايقاع التعبيري المطلوب . ثم هناك الشعر المنثور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ولكنه يدخل ، عن طريق ايحاءاته وموسيقاه الداخلية في باب الشعر ، ثم هناك النثر العادي الذي يمكن ان يستوعب في يد الكاتب القدير ، قدرا متفاوتا من المهام الايقاعية للشعر حسبما يقدر الكاتب .

ويرتبط بحديث الايقاع حديث التكثيف الذي لا بد ان يتميز به الفن المسرحي الذي يهدف الى ان يوصل الى الجمهور في ساعتين او ثلاث ساعات ، موقفا او مواقف تستغرق في الحياة العادية وقتا اطول من ذلك بكثير ، قد يكون يوما او اياما او ربما اسابيع . هذا امر يقوم فيه ايجاز الحوار وكثرة ايحاءاته بدور اساسي ـ وهو موقف تشترك فيه بالطبيعة ، الكلمة المسرحية والكلمة الشاعرة . على ان القدر اللازم من التكثيف المسرحي يختلف من مسرحية الى اخرى حسب نوع المسرحية وموضوعها ، كما يختلف من موقف لموقف داخل المسرحية الواحدة . فهناك مواقف كبيرة يمكن ان يقوم فيها الحوار الشعري بدور مفيد . وهناك مواقف لا يمكن الا ان تكون صغيرة . وفي حالة هذه المواقف الصغيرة التي عادة ما تكون يومية او تلقائية يصبح من قبيل التزيد الذي لا لزوم له ان يصاغ حوارها بغير النثر ـ الا اذا كان هدف الكاتب ان يبرزها من خلال نظرية شمولية تعبر عن قيمة تتخطى الصفة الجزئية لهذه المواقف كما تتخطى صغر حجمها ووقعها ومن هنا لا تعود هذه المواقف جزئية او صغيرة .

---

(٢٨) Denis Donoghue: op. cit., pp. 40—1

وفي هذا الصدد فليس من اللازم ان تكون المواقف الكبيرة قاصرة على الشخصيات الكبيرة : أوديب أو يوليوس قيصر أو هاملت أو صلاح الدين أو أبطال المعارك او زعماء الثورات او شخصيات مقابلة لهؤلاء في مجتمعنا الحالي ، فالشخصيات الصغيرة الضائعة في زحام المجتمع هي الاخرى لها لحظاتها الكبيرة ومواقفها الكبيرة حين تقف هذه الشخصيات وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد او تقويم لهدف الحياة او لاختيار قاس وباتر بين اتجاهين او قيمتين . ان مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشخصيات الصغيرة ، وقد تكون احساسا عارما لا تستطيع هذه الشخصيات ان تحدده او تعبر عنه تعبيرا دقيقا ـ وهنا يكون الشعر ، بالدرجة الأولى ، صاحب الدور الاساسي في توضيحها .

واخيرا ، وليس آخرا ، فهناك المسرحية التاريخية التي كثيرا ما تطرق او تعالج موضوعا يشكل لحظة زمانية مكثفة وينضبح بجو الأمس الذي يختلف عنا وتختلف عنه . ان مثل هذه المسرحية تحتاج الى قدر غير عادي من التكثيف لتغطية موضوع قد يمثل عصرا كاملا بثقافته واتجاهاته مهما كان الامتداد الزمني للموضوع قصيرا ، كما تحتاج مثل هذه المسرحية الى قدر غير عادي من الايحاء لتوصل الى المشاهد ما تضمه من مواقف بمفهوم عصرها وايقاعه .

وبعد ، فقد حدد الفيلسوف الاميركي المعاصر اروين ادمان Erwin Edman بأنه ألفاظ لها معنى مباشر ، وجرس يوحي بجو ، وتركيب يؤدي الى ايحاءات [٢٩] . كما مهد الكاتب والناقد المسرحي الانجليزي المعاصر جون اردن John Arden للربط بين الشعر والمسرح في حديث له في اوائل الستينات قال فيه « اننا ، في الشعر ، نستخدم الالفاظ والصور . . . . « لتذكرنا بأفق لا يكاد يعرف حدودا من الايحاءات المترابطة التي تتخطى المعاني المباشرة لها »[٣٠] .

***

---

(٢٩) Irwin Edman: Arts and the Man, New York, 1967 pp.. 59-85

(٣٠) New Theatre Magazine, Vol. 11, April, 1961

مسرحية انطوني وكليوباترا لشكسبير
أو
الزواج المقدس بين التاريخ والعبقرية الدرامية

أحمد عثمان

أولاً : رحلة كليوباترا الى شكسبير

يحدد كينيث موير (Kenneth Muir) ستة مصادر لمسرحية انطوني وكليوباترا التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٦/ ١٦٠٧ . وهذه المصادر الست هي كما يلي : سيرة ماركوس أنطوليوس من بين « السير المقارنة » لبلوتارخوس . والاغنية رقم (٣٧) في الكتاب الأول من أغاني « هوراتيوس » . وتاريخ أبيانوس السكندري بعنوان « الحروب الأهلية » وترجمة كونتيسه بمبروك لمسرحية روبير جارنييه الفرنسي بعنوان « مارك أنطوان » . ومسرحية صموئيل دانيال « كليوباترا » ، وأخيرا قصيدة لنفس هذا المؤلف الآخر بعنوان « رسالة من اوكتافيا »[١] . أما جيوفري باللو (Geofftey Bullough) فقد أورد تسعة مصادر لمسرحية شكسبير ، منها ثلاثة اتفق فيها مع كينيث مويروهي سيرة انطونيوس عند بلوتارخوس ، وتاريخ أبيانوس السكندري ومسرحية بمبروك - جارنييه . أما المصادر الستة الأخرى التي يضيفها جيوفري باللو فهي ما يلي :

سيرة اوكتافيوس التي ترجمها س. جولارت (S.Goullart) وظهرت عام ١٦٠٣ . والملحمة التاريخية « فارساليا » للشاعر اللاتيني لوكانوس ، ولا سيما الكتاب العاشر . و« الآثار اليهودية » للمؤرخ فلافيوس يوسيفوس . و« التواريخ الرومانية » للمؤرخ فلوروس و« أعمال قيصر » وهو عمل مجهول المؤلف ، وظهر ابان القرن الثالث عشر . ومسرحية « كليوباترا » التي كتبها إلى شيتيو الايطالي عام ١٥٨٣[٢].

وهكذا فإن المصادر المحتملة لمسرحية « أنطوني وكليوباترا » - وفق آراء كينيث موير وجيوفري باللو - تبلغ الاثنى عشر مصدرا وحول هذه المصادر - وأخرى سنضيفها - يدور هذا الجزء من دراستنا . على انه من الأهمية بمكان أن نؤكد قبل الشرح في بحثنا ، على حقيقة أن شكسبير وان تعددت مصادره في « انطوني وكليوباترا » قد إعتمد أساسا على بلوتارخوس . فسيرة انطونيوس هي المصدر الرئيسي بلا جدال للمسرحية التي نتدارسها الآن .

(١) Kenneth Mur, Shakespeare's sources, I comedies and Tragedies (Methuen and Co. Ltd. London 1957 repr. 1965) pp. 201 — 219.

(٢) Geoffrey Bullough (ed.), Narrative and Dramatic sources of Shakespeare, Six Volumes (Routledge & Kegan Paul New York Columbia University Press 1962 — 1964) Vol V pp.215 — 449.

١ - كليوباترا العصور الوسطى :

ومن الملاحظ أن كليوباترا قبل أن تترك عصرها الكلاسيكي كشخصية أدبية كانت قد ضمت الشيء الكثير من الطابع الاسطوري . ولكنها قبل ان تصل الى عصر النهضة والعصور الحديثة توقفت قليلا عند بعض المحطات الصغيرة في العصور الوسطى . فمنذ القرن الثالث عشر بدأ ظهور روايات شعرية ونثرية عن حياة يوليوس قيصر وهي روايات تعتمد في الأساس على لوكانوس ومصادر أخرى اقل أهمية . وهكذا فان جامع الرواية الفرنسية التي تحمل عنوان « اعمال الرومان » (Lifaits des Romains) قد أخذ الكثير من لوكانوس وسويتونيوس ، واستخدام كتاب « عن الحرب السكندرية » لتغطية الفترة المصرية ولذلك أورد وصفا مطولا لجمال كليوباترا وقصة رومانية عن أرسينوي وجانميديس (Ganimede) وفي رواية ج دي توام (J. de Tuim) بعنوان تاريخ يوليوس قيصر (Li hy stoire de julius caesar) حوالي عام ١٢٤٠ يخلع على الحب بين قيصر وكليوباترا الفاظ وتعبيرات الأدب الفروسي . فيقول قيصر الفارس المحب « يا الهي ، كم هو سعيد ذلك الرجل الذي يستطيع أن يحتضن بذراعيه تلك السيدة عارية وراغبة فيه ؟! فأنت خير من يعرف أنه لا فرحة تعلو فرحة المتعة وللشباب وهي الفرحة التي تولد حين يستطيع الرجل الذي يحب سيدة جميلة عاشقة له أن يحتضنها برغبة لديلة » . وفي هذه الرواية نلاحظ أيضا تغيرا ملموسا في الموقف تجاه كليوباترا وهو عين ما يحدث في عمل آخر من القرن الرابع عشر ويحمل عنوان « أعمال قيصر » (I Fatti di Caesate)[٣] حيث يتوسع المؤلف في وصف قصر كليوباترا وجمال صاحبته - وهو الوصف المأخوذ بين لوكانوس - ويرد في هذا النص مايلي « انه (اي يوليوس قيصر) مكث في مصر عامين من أجل حبها ، نعم لقد احبها بعمق وغالبا ما تنزه معها على صفحة النيل وذهب حتى سوريا في قارب مغطى بالحرير » . وهكذا في حين كان حب يوليوس قيصر لكليوباترا أمرا شائعا نجد أن شكسبير قد حذفه من مسرحيته « يوليوس قيصر » وان كان قد ذكره عدة مرات* في « انطوني وكليوباترا »[٤] ومن المرجح أن شكسبير قد حذف حب يوليوس قيصر لكليوباترا في المسرحية التي تحمل اسم هذا العاهل الروماني حتى لا يؤثر دراميا على علاقته بزوجته كالبورنيا ، وكذا السياسة الداخلية الرومانية بصفة عامة . فهذا ما كان يشغل المؤلف في معالجته للموضوع . ولكن ينبغي أن لا ننسى أن شكسبير من ناحية أخرى كان يتبع ذلك بلوتارخوس الذي لم يحفل هو ايضا كثيرا بموضوع حب يوليوس قيصر لكليوباترا في سيرة هذا العاهل الروماني الكبير .

وجاء دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١) ليستأنف الحديث عن كليوباترا مرة أخرى كامرأة داعرة شبقة مترفة ، وليضعها في الدائرة الثانية من الجحيم مع الزناة المذنبين وفي صحبة سميراميس وديدو وهيليني وتريستان وباولو وفرنشيسكا (الانشودة الخامسة Cantov) . أما بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) في مؤلفه عن « نهايات مشاهير الرجال » (De casibus Ellustrium virirum) فيصور انطونيوس رجلاً قاسياً تدهور حاله الى حد السقوط في هاوية العار المهين وكل ذلك وقع له من جراء حبه الطاغي لكليوباترا . والأخيرة بالنسبة لبوكاشيو عاهرة استحقت نهايتها المروعه . وفي مؤلفه الثاني « عن الزوجات المشهورات » (De clarismulieribus) يصف بوكاشيو كليوباترا بأنها مسرفة وزانية أثيمة تختلط بكثير من الرجال بلا حساب .

ومع أن تشوسر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) أخذ الكثير عن بوكاشيو الا أنه يعطينا صورة جميلة لكليوباترا في « اسطورة النساء الطيبات » (Legend of Good Women) .

ففي بداية القصيدة يتهم الحب - أو إله الحب - الشاعر تشوسر بعداوة النساء لانه ترجم « قصة الوردة » ولانه تعرض بالسوء للمرأة وهو يكتب عن كريسيدا . فتنبرى الكستيس للدفاع عن الشاعر ثم تطلب منه أن ينظم القصائد عن النساء الصادقات في حبهن الباقيات على عهدهن مدى الحياة . ويقول الحب « لنبدأ إذن بكليوباترا ودعنا نرى الرجل الذي أحبها وهل عانى في الحب مثلما عانت » . وهكذا فإن اسطورة كليوباترا اصبحت عند تشوسر قصة حب حقيقية مشرفه . ويظهر لنا أنطونيوس في القصيدة رجلا « ذا تميز وجلد . . . امتلأ بالحب لها حتى أنه اعتبر الدنيا كلها - دون حب كليوباترا - لا تساوي شيئا ولقد تزوج كليوباترا » والجدير بالذكر أن تشوسر لا يذكر شيئا عن زواج انطونيوس باوكتافيا أما اوكتافيانوس عند تشوسر فهو قاس قسوة الأسود المتوحشة . ولقد هرب انطونيوس تشوسر من اكتيوم خلف كليوباترا ولكنه في النهاية

---

(٣) ed. L. Banchi, Bologna 1863.

(٤) انظر على سبيل المثال المسرحية المذكورة ف ٢ م ٢ ب ٢٣٢ - ٢٣٣ .

* سنستخدم في اشاراتنا المختصرات التالية : -

ف = فصل م = مشهد ب = بيت

فقد صوابه من اليأس وانتحر . فبنت كليوباترا معبدا وضمخت جسدها بالعطور ثم اصطنعت حفرة بجوار قبرها ـ الذي أعدته لنفسها ـ ووضعت فيه الثعابين وانتحرت وهي تبكي أنطونيوس حبيبها الراحل . فقصة كليوباترا اذن عند تشومر قصة تضحية وفداء من أجل الحب وهي تسبق قصة بيراموس (Pyramus) وثيسبي (Thisbe) ومن المحتمل أن شكسبير قد قرأ قصيدة تشومر وما جاء فيها عن كليوباترا وانطونيوس .

ويصف جون ليد جيت (١٣٧٠؟ ـ ١٤٥١؟) انطونيوس وكليوباترا « بأنهما اتبعا طريق الشهوة الاثيمة والهوى المرذول ، كانت هي تسعى إلى أن تتربع على عرش الامبراطورية ، أما هو فقد سيطر عليه الطمع والعناد » . أما أدموند سبنسر (١٥٥٢ ـ ١٥٩٩) في قصيدته المشهورة « ملكة الجنيات » The Faerie Queene الكتاب الأول جزء ٥ ب ٤٦) فيحبسهما في زنزانة الكبرياء لأنهما اسرفا في العجرفة واستغرقا في الشهوة الفاسقة .

٢ ـ طقوس عبادة درامية لكليوباترا عصر النهضة :

وتحولت مسيرة التراث الادبي حول كليوباترا بظهور مسرح عصر النهضة في ايطاليا حيث بدأ البحث الدؤ وب في امكانية الحصول على العناصر المثيرة للشفقه والخوف في قصة هذه الملكة المصرية العاشقة . وكان أهم من أحيا ونشر المسرح السينيكاوي ـ نسبة الى سينيكا الفيلسوف ـ في ايطاليا هو جامباتيستا جيرالدي الملقب بال شينثيو (Il Cinthio ١٥٠٤ ـ ١٥٧٣) الذي كتب مأساة « كليوباترا » حوالي ١٥٤٢ وان لم تنشر الا بعد ذلك بفترة طويلة . وكان مفهوم إل شينيثو للتراجيديا يقدم على أساس أنها تقدم تطهيرا أخلاقيا عن طريق اثارة الشفقة والخوف . وهذا ما يشرحه المؤلف في برولوج مسرحيته . ولكن مناظر الرعب التي يعرضها علينا إل شينشيو في هذه المسرحية أقل عددا وحجما منها في مسرحياته الأخرى . ولكن المسرحية تضم مصادر أخرى كثيرة لاثارة الشفقة ويبدي المؤلف شغفا خاصا بانهاء المشاهد أو الفصول بالأقوال القصيرة التي توجز المعاني المستفادة من الأحداث وتسري مسرى المأثورات أو الحكم (Sententiae) وكل تلك السمات هي ملامح موروثة عن مسرح سينيكا .

وتبدأ مسرحية إل شينثيو « كليوباترا »(*) بعد انتهاء المعركة البرية في الاسكندرية التي لقي فيها انطونيوس وكليوباترا الهزيمة النهائية . والذي يعلن هذه الانباء على كليوباترا ومربيتها ـ والمتفرجين ـ هو الرسول الذي جاء من أرض المعركة ليقول ايضا ان رجال أنطونيوس قد هجروه . وأهم من ذلك أن أنطونيوس نفسه يحمل كليوباترا مسئولية الهزيمة لأنها هي التي كانت في الأصل قد فرت من اكتيوم فتسببت في هذه الطامة الكبرى . وفي المشهد الرابع من الفصل الأول يبكي أحد رجال أنطونيوس سقوط قائده في الهاوية المهلكة . أما المشهد الخامس من نفس الفصل فيقدم انطونيوس باكيا حظه وسائلا خادمه أن يقتله . وفي المشهد السادس تعلن المربية موت كليوباترا فيذهب أنطونيوس لينتحر ولكننا في المشهد الثامن نسمع كليوباترا نفسها وهي تعترف بانها هي التي دبرت تسرب نبأ موتها الكلوب الى أنطونيوس من أجل أن تتأكد ما اذا كان الأخير لا يزال غاضبا عليها أم تراه قد عفى عنها ! وينتهي الفصل الأول بالمشهد التاسع الذي يؤكد فكرة كليوباترا هذه المدمرة . ويشغل موت أنطونيوس والبكاء عليه المشاهد الأربعة الاولى من الفصل الثاني وفي المشهد الخامس يتناقش اوكتافيوس مع أجريبا ومايكيناس ـ وجميعهم يجهلون أن أنطونيوس قد فارق الحياة ـ ماذا سيفعلون بغريمهم المهزوم بعد أسره . ويقف مايكيناس في صف الرحمة والصفح أما أجريبا فيرى ضرورة تصفية انطونيوس نهائيا . وتستمر هذه المناقشات الأخلاقية الى الفصل الثالث ـ حيث يأتي نبأ موت أنطونيوس اليهم في المشهد الثالث فتتحول المناقشات الاخلاقية الى مسألة العفو عن كليوباترا أو اقتيادها في موكب النصر بروما . وتغطي هذه المناقشات المشاهد من الخامس الى السابع . ويستمر نفس الموضوع في الفصل الرابع من خلال مناقشة تدور بين أجريبا وطبيب كليوباترا أوليمبوس (Olimpos) في المشهد الثاني . وفي المشهد الرابع لا يتمكن أوليمبوس من رؤ ية مليكته . وفي المشهد السابع يجري القبض على كليوباترا في مقبرتها الهرمية الفاخرة على يد جاللوس وبروكوليوس ويوصف هذا المنظر باسهاب . وعند لقاء كليوباترا باوكتافيانوس تشرح الملكة المصرية موقفها وسلوكها مع أنطونيوس على أنها لبث في البداية مطالب أنطونيوس مضطرة فما لبث أن اصبح الأمر طاعة زوجية لا غير ، أي أنه كان ينبغي عليها كزوجة مخلصة أن تنصاع لأمر زوجها الحبيب أنطونيوس . ثم تعلن كليوباترا عن استعدادها لتلقي عقوبة الموت شريطة أن تدفن الى جوار زوجها الراحل ، ولكنها بالطبع لا تمانع من الذهاب الى روما تلبية لرغبات أوكتافيانوس .

(*) "Cleopatra Tragedia di M. Gio Battista Giraldi Cinthio Nobile Ferrarese in Venetia Appresso Giulio Cesare Cagnacini MDL XXXIII.

وفي بداية الفصل الخامس يكشف أوليمبوس عن دهشته وذهوله ازاء ما قد بدى من كليوباترا أمام أوكتافيانوس والذي فهم على أنها قد غيرت موقفها . فيأتي المشهد الثاني مجيبا على هذا التساؤ ل المطروح اذ تناجي كليوباترا نفسها وتقول « انه بالرغم من أن أوكتافيانوس قد هزم مصر الا أنه لم يتمكن من كليوباترا » . ولقد حاول أوكتافيانوس أن يحتاط للأمر ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن بلغ السيل الزبى . اذ يعلن بروكوليوس - في المشهد الرابع - كيف انه عثر على كليوباترا جثة هامدة . ويصف كاهن مصري كيف قتلت الملكة المصرية نفسها بسم تناولته من قنينة (phial) . ويعلق اوكتافيانوس على مصير أنطونيوس وكليوباترا قائلا بأن سقوطهما وقع بسبب اسرافهما في الحب . ويأمر بدفنهما معا وتختم الجوقه المسرحية بالاشارة الى مخاطر « الحظ » التي ينبغي أن نعمل بها ألف حساب حتى عندما يتسم ذلك الحظ لنا .

وتتميز مسرحية إل شينثيو بكثرة الشخصيات الصغرى فهناك القائد الذي يبكي سقوط أنطونيوس ، وهناك مربية كليوباترا المخلصة وهناك مايكيناس واجريا والطبيب اوليمبوس وجاللوس وبروكوليوس وغيرهم . ومع ان عبقرية المؤلف تتألق في بعض فقرات عن الحوار والمونولوج الا ان الحديث الدرامي بصفة عامة يسير ببطء وتتتابه وقفات كثيرة من أجل التعليق أو التأمل غير الضروريين .

وأهم السير التي كتبت لكليوباترا ابان عصر النهضة كانت في ايطاليا ايضا على يد كونت جيوليولانـدي (Giulio Landi) عام ١٥٥١[٦] . فبعد عرض سريع لتاريخ مصر إبان العصر الروماني يصف المؤلف أرض وادي النيل وخصوبتها واعتمادها على مياه النهر فيقول « اذا علا النيل وبلغ ارتفاع المياه اثني عشر شبرا فقط فهذا يعني انه ستصيب البلاد مجاعة اما اذا ارتفعت المياه الى ثلاثة عشر شبرا فهذا يعني أن مصر لن تجوع فاذا بلغ مستوى الارتفاع في مياه النيل الى أربعة عشر شبرا فهذا يبشر بالرخاء ليس فقط لمصر وانما للدنيا كلها . . . » . ثم يتحدث لاندي عن قصة حب يوليوس قيصر وكليوباترا وكيف أن العاهل الروماني قد خضع لسحر جمالها منذ اللقاء الأول وكيف أنها ألقت خطبة طويلة وفصيحة طلبت فيها حمايته . ويعطي لاندي وصفا طيبا لكليوباترا وذكائها وحكمتها « فهي قد احتفظت بأكبر قدر من الوقار أمام شعبها فلم تظهر له الا وهي في كامل الأبهة الملكية وقمة الفخامة والرزانة فتسبق قدومها وتصحبه طقوس مهيبة » .

وفي تناوله لقصة كليوباترا مع أنطونيوس استعان لاندي بمصادر أخرى غير بلوتارخوس ولكن العون الأكبر جاءه من خياله الابداعي . ويعزو المؤلف الخلاف الناشب بين أنطونيوس وأوكتا فيانوس لا الى حب كليوباترا وانما الى غيرة اوكتا فيانوس الحقود ورغبته الانانية في أن لا يشاركه الحكم اي انسان مهما كان . ومن ثم فان هدايا أنطونيوس من الأرض الى كليوباترا جاءت سببا مباشرا وذريعة أتاحت لاوكتافيانوس فرصة سانحة لاعلان الحرب على غريمه . كما جاء طلاق أنطونيوس لأوكتافيا اخت أوكتافيانوس كالزيت الذي صب على النار المشتعلة سلفا بالفعل . ولكن لاندي يلتزم برواية بلوتارخوس عندما يروي قصة الحب بين كليوباترا وانطونيوس ولا سيما عند لقائهما الأول على ضفاف نهر كيدنوس . فهو ايضا يورد الزورق المصري ذو المجاديف الفضية والتي عندما تلتقي بصفحة الماء تعزف نغما موسيقيا عذبا يختلف عن انغام الفلوت وأية آلة موسيقية اخرى وان كان يفوقها جميعا علوبة وتأثيرا . واذا كان لاندي قد حذب بعض التفصيلات عن حياة اللهو التي مارسها أنطونيوس في معية كليوباترا الا أنه ذكر هوايتهما للصيد ورحلاتهما النيلية وحكاية أن الملكة المصري أذابت قطعة ثمينة من جواهرها في كأس الخمر الذي احتسته بنهم . وعندما عزم أنطونيوس على الرحيل لمطربة البارثيين وقعت معركة داخلية بين نوازعه المتضاربة وفي النهاية انعقد النصر للحب والشهوة والرغبة العمياء على نداء الحرب والمجد وواجب القتال فلم يرحل أنطونيوس لهذه الحرب الا بعد فوات الأوان وبعد أن سبق السيف العزل ولذلك فشلت جميع خططه العسكرية ضد البارثيين . وبعد موقعة اكتيوم ذهب أنطونيوس الى سفينة كليوباترا حطام رجل راح ضحية الحب ورضخ للعار فوقف أمامها واضعا يده على وجهه من الخجل وكأنه لم يعد قادرا على مواجهتها أو مخاطبتها . ويتحدث لاندي عن مهمة ثيريوس (Thyreus — Tirreus) التي كلفه بها أوكتافيانوس وهي محاولة كسب كليوباتـرا لصالـح أوكتافيـانوس وخيـانته لانطونيوس . ويضيف لاندي من عندياته حادثة أخرى وهي ان كليوباترا عندما أصبحت في شك من حب انطونيوس ونواياه وضعت له السم في الخمر ولكنها في الوقت المناسب حالت بينه وبين أن يجرعه بعد أن راجعت نفسها وعدلت عن رأيها . وبعد موت أنطونيوس منتحرا لم تأل كليوباترا جهدا في أن تقنع اوكتافيانوس بأنها لا تنوي الانتحار لكن تتمكن من الافلات من قبضته مفضلة الموت على الاسر .

وقبل أن نغادر ايطاليا عصر النهضة يجب أن تشير الى مسرحية سيزاري دي سيزاري (Cesare de Cesari) بعنوان « كليوباترا » والتي ظهرت عام ١٥٥٢ وهي أقرب الى سيرة لاندي من مسرحية إل شينثيو . فمسرحية سيزاري تصور معاناة كليوباترا بعد موت أنطونيوس فتبدأ بالملكة المصرية وقد وقعت في قبضة الاسر فعلا على يد اوكتافيانوس . فهي الان تحت حراسة جنوده مما يزيد حزنها على فقد أنطونيوس

(٦) "La Vita di Cleopatra, Reina d'Egitto" Dell' Illustre S. Conte Giulio Landi. In Vinegia, MDLI.

حبيبها وحليفها الراحل ، وهي الان غير قادرة حتى على أن تنهي حياتها وتخلص نفسها من ذل الأسر . ويحثها ارما فروديتي (Ermafrodite) على أن تكبح جماح حزنها الفتاك وأن تحاول استعطاف اوكتافيانوس . وبالفعل تتوسل اليه كليوباترا راجية الاشفاق وتستلفت نظر العامل الروماني المنتصر الى شعرها المنكوش الذي لم يعد التاج الملكي يزينه والى يدها اليمنى التي بها كانت تمسك الصولجان فلم تعد لها وظيفة الان سوى التضامن مع اليد اليسرى في التضرع والاسترحام . فتحرك هذه الكلمات اوكتافيانوس وتقوده الى حافة البكاء فيسأل كليوباترا عن سبب معاداتها لروما طيلة هذا الزمان فتجيبه الملكة المصرية بكلام كله نفاق وضيع ومداهنة سخيفة . وفي الفصل الثاني نجد وصيفة كليوباترا ـ وتدعى شيريمونيا (Cherimonia = خارميون عند بلوتارخوس) تناجي نفسها متحدثة عن قسوة الحظ وتقول :

« ذلك الصوت العذب وتلك الرأس صاحبة الجلالة العميقة
وتلك الروح السامية التي بها حتى الآن
استطاعت (كليوباترا) أن تحكم بمفردها في كبرياء
ينبغي الان أن تنحني في تواضع أمام اوكتافيوس الصبي
حتى انه هو نفسه كاد يبكي بالدموع اشفاقا عليها
فوافق ان يسمح لها بالحياة الحرة من جديد
واطلق سراحها من خوف الاستعباد والاسر » .

وتخبرنا الوصيفة الاخرى ايراسي (Eras) كيف انه في مكان قصي بالقصر كانت كليوباترا (سيليني) بنت كليوباترا من انطونيوس الطفلة الصغيرة تبكي وتصرخ لأنها رأت حلما مزعجا عن أبيها :

« حيث أن شبحا مخيفا دخل من الباب
وانحنى فوق السرير الذي غالبا
ماكان انطونيوس وكليوباترا يستلقيان عليه في حب
لقد انحنى (الشبح) ثلاث مرات وعانق التاج الملقي هناك
منذ ذلك الحين والذي كانت كليوباترا الحزينة قد نزعته
من فوق شعرها المبعثر . . . وفي النهاية
اختفى الشبح من امام ناظري الفتاة الصغيرة
ولكنه قال بصوت حزين باك :
أي كليوباترا أسرعي الخطى
فليس بوسعي أن أنتظرك أكثر من ذلك » .

ويدخل كورنيليو (Cornelio) ليعلن أن كليوباترا سترحل في ركاب أوكتافيانوس الى روما في غضون ثلاثة أيام وهناك ستسير اسيرة في موكب النصر .

وفي الفصل الثالث تتوسل كليوباترا الى قيصر أن يعفيها من تلك المهانة وأن يسمح لها أن تموت في النهاية على الأرض التي ولدت عليها . فيشرح لها قيصر أن وجودها بروما هو التتويج اللازم لصرح مجده فبدونها في موكب نصره سيعتبره الرومان مهزوما وسيقولون انه وقع أسير حيلها الساحرة وألاعيبها الماكرة . وتستشيط كليوباترا غضبا وتتمنى أن تعطف عليها وحوش الغابة فتفتك بها وتخلصها من حياة المذلة .

ويبدأ الفصل الرابع بكليوباترا (سيليني) الصغيرة وهي تبكي بصحبة شيريمونيا فتدخل الملكة وتأمر طفلتها بالصبر والصمود وان تقبل على الحياة بأمل أن تنتقم من المعتدين . فلا تستطيع الطفلة أن تعي كلمات امها ولا تفهم مكنون رغبة أبيها انطونيوس في موت كليوباترا امها ولا اللهفة التي طغت على الاخيرة في اللحاق بزوجها الراحل على جناح السرعة . وفي مشهد مؤثر تودع كليوباترا ابنتها قائلة :

« وابقى انت يا ابنتي وان كنت غير قانعة
ابقى في الحياة على الأمل في سلام شبابك الواعد
ولتكوني سعيدة يا ابنتي في كل ساعة

لا بل لتكن حياتك كلها سعادة
كل سنيك ، شهورك ، ايامك ، ساعاتك ، دقائق عمرك
لتقضينها كلها في سعادة ولتمضي بك الى ربيع العمر » .

وتطلب الملكة من ايراسي وشيرميونيا أن يبقيا مع الطفلة حتى النهاية ثم تأمرهما باعداد الحمام الملكي .

ويصف الخادم كيف ماتت كليوباترا في الفصل الخامس وتروي الجوقة كيف وجدها رجال القصر ملقاة على سريرها جثة هامدة وعارية تماما ! ولكنها كانت تبدو كالأحياء ما عدا عضة الثعبان (asp) التي ظهرت ذراعها على ذراتها . ويأسف قيصر لموتها ويأمر بدفنها الى جوار انطونيوس ويقول « انهما حكما معا وماتا معا كأنهما واحدة في حب كامل ربما ليس له نظير في العالم » . وكما هو واضح تغلب السمة العاطفية على الجانب الاخلاقي في هذه المسرحية .

وانتقلت العبادة الدرامية لكليوباترا مع شرارة عصر النهضة من ايطاليا الى سائر انحاء اوروبا . وكان الذي ادخل هذه العبارة لاول مرة في فرنسا هو اتين جوديل (Etienne Jodelle ١٥٣٢ ـ ١٥٧٣) . وتعتبر مسرحيته « كليوباترا الاسيرة » Cle'opatre captive[٧] اول تراجيدية فرنسية من النمط الكلاسيكي الجديد وان قيل احيانا ان الكاتب جان انطوان دي بيف (١٥٣٢ ـ ١٥٨٩) كان قد وضع خطة لمسرحية تراجيدية عن متاعب كليوباترا عام ١٥٤٩ فتبنى جوديل هذه الخطة وكتب مسرحيته في بضع أسابيع . وكان دي بيف قد ترجم ايضا مسرحية « هيكوبا » (Hecuba — Hekabe) لبوريبيديس عام ١٥٤٤ . كما ان مسرحية جوديل « كليوباترا الاسيرة » متأثرة في بنيتها الدرامية بمسرحية موريه (Muret) بعنوان « قيصر » .

ولقد عرضت « كليوباترا الأسيرة » مرتين خلال شتاء ١٥٥٢ ـ ١٥٥٣ . وكانت المرة الأولى في قصر دي ريمز (Hotel de Reims) الذي كان في حوزة كاردينال دي لورين (Cardinal de Lorraine) وشاهد العرض الملك هنري الثاني الذي من أجله نظم جوديل البرولوج الفخم الذي قدم به التراجيدية . ويبدو أن الملك قد سر بهذا الثناء المستطاب وبالعمل المسرحي المعروض ككل والدليل على ذلك انه قد وهب الشاعر المؤلف الشاب مكافأة قيمة . أما العرض الثاني للمسرحية وهو الأكثر شهرة لان الوثائق التي تسجله تاريخيا قد وصلتنا . وكان في فناء كولج دي بونكور (College de Boncourt) حوالي يوم ٢ فبراير عام ١٥٥٣ . وعاون المؤلف الشاب في هذا العرض لفيف من الاساتذة والطلبة ، ومن بينهم تورنيب (Turnebe) باسكييه (Pasquier) وفوكلان (Vouquelin) ودورا (Dorat) . وقام جوديل نفسه بدور كليوباترا وقام بالأدوار الاخرى دي لابيروس (de la peruse) وريمي بيللو (Remi Belleau) . وكان العرض فائق النجاح الى الحد الذي اكتسب بعده جوديل لقب « امير التراجيديا » . واحتفت جماعة البلياد (pleiade) ـ التي ينتمي اليها المؤلف ـ بنجاح أحد اعضائها فأقامت له حفلا ضخما فخما قدم له في نهايته جديا متوجا بغصن اللبلاب احياء لروح المباريات المسرحية الاغريقية القديمة والتي كانت تقام تحت رعاية وحماية ديونيسوس إله الخمر والخضرة والخصوبة . ويقال ان مثل هذا الحفل كان كفيلا باثارة غضب الكنيسة التي بالفعل خشيت أن يؤدي ذلك الى احياء طقوس العبادات الوثنية . ولقد طبعت مسرحية جوديل عام ١٥٧٤ ضمن « أعمال ومجموعة أشعار (Oeuvre et mes-lages poetique) وطبعت مرة اخرى عام ١٥٨٣ وعام ١٥٩٧ وظلت محتفظة باعجاب الناس حتى القرن السابع عشر .

وكواحد من أتباع جماعة البلياد جاءت مسرحية جوديل تطبيقا عمليا لنظريتهم الدرامية فامتلأت بمشاهد التعرف والانقلابات والجمل الطويلة والتركيبات اللغوية المرتبكة والكلمات المكررة والعبارات التي تعاني من الحرص على الجناس (Alliteration) والاشارات الاسطورية المصطنعة أو المقحمة على السياق والاستطرادات الى الشخصيات والموضوعات الكلاسيكية والى جانب ذلك احتوت هذه المسرحية ايضا على قدر لا بأس به من العبارات القصيرة المحكمة التي تذهب مذهب الأمثال (Sententiae) .

والمسرحية بالطبع تعتمد على رواية بلوتارخوس وغيرها من الروايات القديمة والمعالجات الحديثة التي تمت في ايطاليا . وتقع أحداث المسرحية في خمسة فصول و ١٦٠٦ بيوت ومنها ٦٠٨ بيوت تؤديها الجوقة وحدها . ويحافظ المؤلف على الوحدات الثلاث اذ تحصر المسرحية نفسها في وقائع اليوم الأخير من حياة كليوباترا بعد أن وقعت في الأسر . وفي المشهد الأول من الفصل الأول يناجي شبح انطونيوس نفسه ويعلن انه قد أمر كليوباترا بأن تقتل نفسها هربا من المصير المؤلم الذي ينتظرها وهو العرض كسبية في موكب نصر قيصر . وفي المشهد التالي تعلن كليوباترا ان

---

(٧) "Cleopatre Captive", A critical edition by L.B. Ellis, University of Pennsylvania, Philadelphia 1946.

انطونيوس قد جاءها في الحلم ليدعوها الى اللحاق به وهي تؤنب نفسها على موت حبيبها وتؤكد أنها قد عقدت العزم على الانتحار . وفي نهاية الفصل الأول تستخلص الجوقة الدرس الاخلاقي المستفاد من تلك الأحداث التي وقعت . ويقوم الحدث الرئيسي على حرص اوكتافيانوس الشديد على الاحتفاظ بكليوباترا حية لتزين موكب انتصاره في روما ورغبتها هي في ان تلحق بحبيبها وزوجها في العالم الآخر . وفي الفصل الثاني يجري قيصر حوارا في مجلس حربه ويكشف النقاب عن حلمه بأن تكون كليوباترا الاسيرة الدرة النادرة الثمينة في موكب النصر . وفي الفصل الثالث يلتقي اوكتافيانوس بكليوباترا وجها لوجه فتطلب الحصول على حريتها في مقابل تسليم خزائنها وكنوزها ولكن حارس خزانتها سيليوكوس يخذلها ويكشف النقاب عن انها قد أخفت جزءاً من كنوزها ومجوهراتها ، وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس واحتفظ بها شكسبير (ولا نجد لها أثرا عند احمد شوقي في « مصرع كليوباترا ») . وتحتل استعدادات كليوباترا للانتحار أحداث الفصل الرابع كله بعد اتمام مراسم الدفن والتكريم لانطونيوس ويأتي الفصل الخامس باعلان موتها اذ يخبرنا بروكوليوس كيف انها ووصيفاتها قتلن أنفسهن أما الموت نفسه فقد وقع فيما بين الفصلين ، على اية حال تنهي الجوقه المسرحية بالنحيب والبكاء .

ومن الملاحظ ان اهتمام جوديل بالتعليق الاخلاقي على الأحداث يفوق عنايته برسم الشخصيات ولا يثير اوكتافيانوس عند جوديل اي شعور بالتعاطف معه لأنه بارد الحس ميت الشعور . أما انطونيوس فهو ضحية الحب وان كان شبحه يظهر نوايا الانتقام حتى من حبيبته كليوباترا ان تأخرت في اللحاق به . ولا تزال كليوباترا تحبه وان كان السبب الحقيقي في اصرارها على الانتحار هو خوفها من الاستعباد والمذلة طول العمر . فالمأساة اذن مأساة كرامة لا مأساة حب ، ولقد جاء موت كليوباترا بمثابة انتصار لارادتها . وهناك اشارات عديدة لتغير الحظ وعدم ثباته وانه لا يمكن لأي انسان أن يكون سعيدا من المهد الى اللحد . ويقع النصيب الأكبر من المعاناة في المأساة ـ وبالتالي البطولة التراجيدية ـ على كليوباترا لا أنطونيوس .

وكتب روبير جارنييه (Robert Garnier ١٥٣٢ ـ ١٥٩٠) مسرحية « مارك انطوان » (Marc Antoine) عام ١٥٧٨ . وهي مسرحية تجمع الكثير من الموثيقات فهي تقدم زاوية من الأفكار القديمة عن القدر والافكار المسيحية عن عقوبة المذنبين وكذا تصورات العصور الوسطى عن قوة الحظ وسيطرته على مصير البشرية . وتظهر بالمسرحية كذلك أفكار عصر النهضة عن قدرة الانسان على تشكيل حظه وقدره الخاص . والعنصر الأخير على اية حال هو المسيطر على بقية العناصر وهو الذي يجعل المسرحية مأساة انحراف عاطفي . ولهذه المسرحية اهمية خاصة لأنها هي التي ستنقل العبارة الدرامية لكليوباترا من القارة الاوروبية الى الجزيرة البريطانية . لأن ترجمة ماري سيدني الملقبة بالكونتيسة بيمبروك لهذه المسرحية عام ١٩٥٠ هي التي ادخلت هذه العبادة الى انجلترا وافتتحت في الوقت نفسه المدرسة السينيكارية في الكتابة الدرامية[٨] . فظهر كتاب كثيرون يكتبون مسرحياتهم على نمط مسرحيات سينيكا كما اعيد طبع مسرحية جارنييه ـ بيمبروك أكثر من مرة ابتداء من عام ١٥٩٥ .

وتبدأ احداث مسرحية جارنييه ـ بيمبروك مثلما تبدأ مسرحية إل شيتيو حين لا يزال انطونيوس حيا فهو يناجي نفسه ويلوم كليوباترا التي أغرته « باغراءاتها العذبة » التي حولته من « عالم السهام والحراب الى عالم الحفلات الراقصة والولائم » ولكنها في النهاية خانته في أكتيوم . وبهذا يقترب جارنييه ـ بيمبروك من رؤية شكسبير للقصة ولكن التشابه يزداد في الفصل الثاني عندما يبكي الفيلسوف فيلوستراتوس (ويقابل فيلوعند شكسبير) لتدهور حال الامبراطور العظيم الذي كان العالم يخشاه . لقد دمر الحب قيصر كما دمر طروادة من قبل وعندما تدخل كليوباترا تراجع وصيفاتها ايراس (Eras) وشارميون (Charmion) وتعلن انها تحب انطونيوس « أكثر من حبها للصولجان ولاطفالها وللحرية والنور » . وتعترف بأن جمالها الساحر هو الذي حطم انطونيوس وتحمل نفسها المسئولية كاملة على اساس انها « السبب الوحيد » لسقوط القائد الروماني (ب ٤٤٧ ـ ٤٤٨) قائلة بأننا نخطيء عندما نلوم الآلهة على نتائج أخطائنا (ب ٤٧٦ ـ ٤٧٨) . ولكنها ترفض بشدة نصيحة شارميون التي تحثها على خذلان انطونيوس وهجرانه حتى لا يجلب سقوطه سقوطها ، وتقول كليوباترا أنها تفضل الموت « كزوجة ذات قلب طيب » على أن تحيا من أجل اولادها أو من أجل مجرد الحياة » .

وفي الفصل الثالث يظهر انطونيوس يائسا غيورا ولكنه يظل مرتبطا بكليوباترا . لوسيليوس Lugilus(صديق بروتوس وحليفه سابقا ورجل انطونيوس حاليا) على ذلك بقوله ان الحظ وكل شيء في الدنيا يتغير فيما عدا الفضيله (ب ٩٨٨ ـ ٩٩٩) . ويحاول لوكيليوس أن يثني

(٨) في بحث مطول بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » تحت النشر في مجلة « عالم الفكر » تناولنا بصمات سينيكا على المسرح الاليزابيثي بصفة خاصة ومسرح عصر النهضة بصفة عامة .

انطونيوس عن الانتحار فيهاجم الأخير الأساليب الماكيا فيلليه التي يتبعها اوكتافيانوس وهو يعتبر نفسه المسئول عن هزيمة اكتيوم معفيا كليوباترا من عبء هذه المسئولية (ب ١١٥٠ ـ ١١٥٢) .

وفي الفصل الرابع يستعرض اوكتافيانوس في زهو وخيلاء قواته العسكرية الضخمة ويشفق على معاناة غريمه انطونيوس وجنونه أو بالاحرى خبله الغرامي . ولكن اوكتافيانوس يعلن اصراره على التخلص من انطونيوس وهنا يصل ديركيتوس (Directus) وينعي موت انطونيوس فيرثيه اوكتافيانوس ويقول ان كبريائه هي التي أهلكته وكذا حبه « غير العفيف للمصرية » (ب ١٦٩٤ « And unchast love of this Aegiptian ») .

وفي الفصل الخامس والأخير تودع كليوباترا اطفالها وتبكي حزنا عند قبر انطونيوس وتموت من شدة الأسى والحزن عليه .

ومن المدهش أن مسرحية جارنييه ـ بيمبروك أقرب الى مسرحية شكسبير من رواية بلوتارخوس مصدرهما الرئيسي . ولكنها تختلف عن مسرحية شكسبير اساسا في حذفها لكل ما من شأنه أن يحط من شأن كليوباترا . فالمسرحية تقتصر على تقديم صورة كليوباترا كما ستظهر فيما بعد في مسرحية « انطوني وكليوباترا » بالفصل الخامس على أن تغفل الفصول الأربعة الأولى من مسرحية شكسبير . وبعبارة أخرى فان مسرحية جارنيه ـ بيمبروك تمجد كليوباترا تمجيد شكسبير لها ترب نهاية مسرحيته . فحب كليوباترا لانطونيوس بمسرحية جارنيه ـ بيمبروك حب صادق عميق من البداية أما شكوكه في ان تكون قد خانته فهي بلا أساس ، فالملكة المصرية تفوز في هذه المسرحية بشيء من التعاطف الى درجة أن انطونيوس واوكتافيانوس فقط هما اللذان يلومانها . واذا كانت هي تتهم نفسها بخيانة انطونيوس في معركة اكتيوم فهي لم تخنه كرجل وزوج لأنها تتحدث عن « زواجهما المقدس » (ب ١٩٤٨) . وفي موضع ثناء وتقدير ديوميد الذي يعتبرها مخلوقة ربانية في فضائلها . ان كليوباترا جارنيه ـ بيمبروك بذلك تلحق بكليوباترا تشوسر احدى شهيدات وقديسات الحب وتسبق كليوباترا درايدن (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) لأن جارنيه ـ بيمبروك اضاف الى صورة كليوباترا العاشقة المخلصة صورتها كأم حنون وذلك في منظر وداعها لاطفالها (ب ١٨٣٤ وما يليه) بل انها زوجة وأم أكثر منها عشيقة . انها مخلوقة مخلصة لا تستحق كلمة غضب واحدة من انطونيوس الذي يظن خطأ انها خانته . فحتى أهم ضحايا كليوباترا وهم جوقة المصريين الذين دائما يندبون حظهم لا ينتقدونها . ومن الملاحظ أن انطونيوس وكليوباترا لا يلتقيان على خشبة المسرح قط عند جارنيه ـ بيمبروك . ولعل أهم ما تختلف به هذه المسرحية عن مسرحية شكسبير هو ان الاخيرة اضافت عنصر الموازنة بين ما خسر انطونيوس في الحرب وما كسبه في الحب فمثل هذه الموازنة لم تشغل بال جارنيه ـ بيمبروك .

وتخلو مسرحية صمويل دانيال (Samuel Daniel ١٥٦٢ ـ ١٦١٩) في هذا الموقف الاشكالي أي الاختيار بين الحب والواجب ولكنها تفترق عن مسرحية جارنيه ـ بيمبروك في ان كليوباترا تبدو فيها شخصية درامية أكثر تعقيدا وثراء كما أن حبها لانطونيوس يكتسب قوة أكبر وعمقا أكثر بعد موته حتى انها تدين نفسها . وكذلك تفعل جوقة المصريين التي تدينها على حياتها السالفة وشرورها التي أدت الى هلاك الجميع ومع ذلك فان هذه المسرحية لا تضارع مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » كمسرحية اشكالية[٩] الا أن شكسبير يدين لصمويل دانيال أكثر من غيره ـ وهذا ما سنعود اليه بعد قليل ـ ويهمنا الان أن نشير الى ان مسرحية صمويل دانيال تتشابه كثيرا مع مسرحية جوديل « كليوباترا الاسيرة » فهي مثلها تبدأ بعد موت انطونيوس وفيها يحاول قيصر أيضا اقناع كليوباترا بمغادرة قبرها حتى يتسنى له أن يسوقها في موكب نصره وتتظاهر كليوباترا بالاستسلام لهذه الرغبة وتستأذن في الخروج لتقديم القرابين الى شبح انطونيوس وبعد اداء هذه الطقوس اقامت وليمة فخمة وأمرت باحضار سلة التين التي حوت الافعى المعدة لانتحار الملكة وفي نفس الوقت كان ابنها قيصرون قد قتل في رودس . والتشابه الكبير بين صمويل ودانيال وجوديل بالاضافة الى ترجمة مسرحية روبير جارنيه على يد كونتيسه بيمبروك يؤكد بما لا يدع مجالا للشك ان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » تحمل تأثيرات الدراما الفرنسية الكلاسيكية التي وصلتها بصورة غير مباشرة .

نشرت مسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » لأول مرة عام ١٥٩٤ في مؤلف بعنوان « ديليا وروزا موند المزيدة » (Delia and Rosamond augmented) ثم راجع المؤلف مسرحيته وعدلها بعض الشيء ثم نشرها في مجموعة مقالاته بعنوان « المقالات الشعرية لصمويل دانيال المصححه والمزيدة مجددا . ١٥٩٩ » .

(The Poeticall Essayes of Samnel Danyel Newly corrected and angmented 1599).

(٩) Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakepeare A Study of ''Julius Caesar'', ''Measure for Measure'', & ''Antony and Cleopatra'' (London — Routledge & Kegan paul 1963) pp. 150 ff.

ومرة أخرى روجعت وعدلت المسرحية نفسها بدرجة ملحوظة في طبعة تحمل العنوان التالي « بعض الأعمال الصغرى التي نشرت بواسطة صمويل دانيال حتى الان . . . صححت وزيدت بمعرفته مرة أخرى » . .
(Certaine Small Workes Heretofore Dirulged by Samuel Daniel... and Now againe by him corrected and angmented)

ويعتقد معظم النقاد ان صمويل دانيال قد راجع وصحح مسرحيته أكثر من مرة لأنه شاهد مؤخرا عرضا مسرحيا أما لمسرحية كونتيسه بيمبروك المترجمة عن جارنييه والتي أهدى اليها مسرحيته واما مسرحية « انطوني وكليوباترا » لشكسبير نفسه ومعنى ذلك أن صمويل دانيال ظل يدخل التعديلات على مسرحيته حتى بعد عرض مسرحية شكسبير المذكورة عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ .

ويبدأ صمويل دانيال مسرحيته ـ المنظومة شعرا مرسلا ـ بعد دفن انطونيوس بينما كليوباترا تقبع في القبر الذي أعدته لنفسها تساوم قيصر من أجل انقاذ حياة أبنائها وتستهل كليوباترا الفصل الأول بحديث تناجي فيه نفسها مستخلصة الحكمة من أخطائها دون أن تلقي اللوم على انطونيوس وترفض فكرة أن تعيش اسيرة سجينه مقيدة بالسلاسل لكي تلقي عليها اوكتافيا زوجة انطونيوس الرومانية نظرات الزهو والازدراء وتتحدث جوقة المصريين عن اولئك الذين بأخطائهم يقلقون العالم .

وفي الفصل الثاني يبدي قيصر ملاحظة لبروكوليوس بأنه على الرغم من قدرته على قهر الاراضي وضمها الى ممتلكاته فانه عاجز عن فتح القلوب . ويروي بروكوليوس كيف انه وفقا لأوامر صدرت من قيصر حاول أن يخرج كليوباترا حية من قبرها وكيف ان الملكة المصرية بعد أن حيل بينها وبين الانتحار أصدرت شكوى مرة ضد قيصر وتضرعت باستماتـه من أجل أبنائها ولا سيما قيصرون (Cesario) . وظن بروكوليوس انها ستكون حريصة على الحياة ولكن قيصر يشك في ذلك كثيرا ، ولذلك أمر بتشديد الحراسة عليها . وتغني الجوقة المصرية وتسخر من اولئك الذين ـ مثل أنطونيوس وكليوباترا ـ لا يرون في الدنيا سوى الطموح والشهوة .

وفي الفصل الثالث يقوم مشهدان على حقيقة وردت عند بلوتارخوس في سيرة أنطونيوس وهي ان قيصر بعد القاء القبض على كليوباترا وفتح الاسكندرية كرم الفيلسوف أريوس (Arrius) وعفى عن الخطيب فيلوستراتوس رغم انه كان يكره تظاهر الأخير وادعاءه بأنه فيلسوف أكاديمي . وفي مسرحية دانيال يشكر فيلوستراتوس آريوس الذي أنقذ حياته ثم يطنب ويسهب الحديث عن فشل البلاغـه في وقت الشدة وساعات الخطر وهو ككل الرجال يبحث ـ بطريقة مخزية على اية حال ـ عن طريق للنجاة بأي ثمن ويأمره آريوس ألا يحزن ويعلن ان هذا العصر قد بلغ من السوء ما جعل الناس يزهدون الحياة وان الانحلال الاخلاقي هو الذي أدى الى سقوط مصر . ثم يشرح النظرية الدائرية للتاريخ فيقول وكأنه يتحدث عن « عجلة الحظ » الاغريقية :

« هكذا يفعل مجرى الامور فهو دائم التغير
يجري كعجلة أبدية دائمة الدوران
ونفس اليوم الذي يجلب لنا المجد
يأتي الينا ايضا ببذرة الرجوع الى الخلف » (ب ٥٥٥ ـ ٥٥٨)

ويخشى آريوس ان يقتل قيصر ابناء كليوباترا قائلاً بأن العاهل الروماني قد يقدم على ذلك لأن « كثرة القياصره أمر لا يحمد عقباه » (ب ٥٧٦ Plurality of coesars are not good) .

وفي المشهد الثاني تدافع كليوباترا عن سلوكها في الحرب بإلقاء اللوم على رغبة أنطونيوس العارمة وطاعتها له في الحب . ويرفض قيصر هذا التبرير لأنها كانت دوما تكره روما . ولكنها تعطيه وثيقة مكتوبة تشهد بحب يوليوس قيصر لها ثم تسلمه قائمة بكنوزها فيقاطعها سيليوكوس ويعلن ان القائمة منقوصة فتهاجمه ولكنها تعترف بأنها بالفعل احتفظت ببعض المجوهرات من أجل ليفيا واوكتافيا لكي تتمكن من كسب ودهما فيتوسطا من أجلها لدى قيصر . ويعدها الاخير بحسن المعاملة ويقول دولابيلا انه اذا كان يمكن ان تكون كليوباترا جميلة الى هذا الحد ومقنعة الى هذه الدرجة وهي في مثل هذه الحالة من الاعياء والبؤس واليأس وكبر السن والحزن فكيف كانت اذن وهي في ريعان الشباب وقمة السؤدد ؟ ويعلق قيصر على ذلك بأنه ينبغي ألا يؤخذ دولابيلا بحيل كليوباترا ويقول « ان الزمن قد غير كل شيء فلا هي الآن كما كانت من قبل ولا نحن كما تخيلنا هي » . وقال انه يرغب فقط في أن يأخذها الى روما ليقودها في موكب انتصاره وانه بالفعل على وشك أن ينفذ ذلك بمجرد ان يقوم

بجولة له في سوريا . وتتغنى الجوقة المصرية بربة الانتقام نيميسيس (Nemesis) وتتساءل « لماذا يدفع عامة الناس البؤساء والابرياء ثمن الاخطاء التي يقع فيها كبار القوم والامراء ؟ » .

ويبدأ الفصل الرابع بحوار بين سيليوكوس ورودون فيقدم الأول على انه كشف أسرار كليوباترا ولا سيما انه لم يلق جزاء هذه الخيانة خيرا عند قيصر . ويعترف رودون بأن جريمته كانت أشنع وأن خيانته كانت أفظع ! . لقد عهد اليه بأن يقود قيصرون الى الهند على أمل أن يأتي يوما ما في المستقبل يؤسس فيه سبط يوليوس قيصر مملكة يعيد بها أمجاد امبراطورية أبيه وأمه فيحكم العالم . ويركز رودون في حديثه على حزن كليوباترا عند رحيله بقيصرون ثم يقول انه خان الامانة وأحضر قيصرون الى رودوس ثم يورد أحلام الصبي الذي كان يأمل ايضا في ان يصبح كل ابناء انطونيوس اباطرة . وهكذا فان رودون مثله مثل سيليوكوس يعتبر نفسه مجرما اثيما وملعونا جلب على نفسه العار واستحق أن يعاقب أشد العقاب . ثم تدخل كليوباترا بعد انسحابهما الحزين وفي يدها خطاب من دولابيلا يكشف فيه السر الخطير وهو ان قيصر ينوي أن يزين بها موكب نصره في روما . فتذهب الى قبر انطونيوس لتظهر له آخر آيات التكريم وتقرر الانتحار دون أي تردد لتلحق به . وتعتبر جوقة المصريين أن تدهور مصر امر طبيعي راجع الى التغير الضروري الذي لا مفر منه في سير الأمور البشرية فيوم لك ويوم عليك وسيأتي اليوم الذي تعاني فيه روما نفس المصير فتشرب من ذات الكأس .

وفي الفصل الخامس يسمع دولابيلا من تيتيوس (Titius) ان كليوباترا أرسلت رسالة الى قيصر وانها بعد أن ارتدت احلى ماعندها من ملبس والتهمت اشهى مأكل كما لم تفعل من قبل طردت الجميع من فوق قبرها فيما عدا الوصيفتين ورجلا ريفيا فقيرا وذهب دولابيلا ليطلب من قيصر باسمها عدم اهانة الملكة المصرية . وفي المشهد الثاني يأتي الرجل الريفي كرسول (Nuntius) ويقص على الجوقة كيف ماتت كليوباترا لقد أرسلته الملكة لكي يحضر ثعبانين (asps) وبعد شيء من التردد تستحث نفسها وتموت مبتسمة فيما يشبه النعاس الخفيف . ثم يشير المؤلف الى العمل الأخير الذي قامت به شارميان وهو تعديل وضع التاج على رأس الملكة وتقويمه « ليعرف العالم أنها ماتت ملكة » هكذا قالت ثم ماتت . واندفع حراس قيصر الى داخل القبر بعد فوات الأوان . وتغني جوقة المصريين كيف أقفرت مصر وعادت صحراء جرداء قاحلة بسبب الاسراف في الرفاهية وتزايد العظمة والابهة المدمرة .

وتختلف مسرحية دانيال عن مسرحية جارنييه - بيمبروك في أن أفق حبكتها الدرامية أضيق كما انها تتبع رواية بلوتارخوس في التفاصيل الدقيقة ولا تحفل كثيرا بأسباب سقوط انطونيوس وتصور مأساة كليوباترا على انها مأساة كبرياء حزينة . وتتفق مسرحية دانيال مع مسرحية جارنييه - بيمبروك في تصوير كليوباترا كأم أكثر من كونها عشيقة . كل ما هنالك أن دانيال استبدل كليوباترا (سيليني) الصغيرة عند جارنييه - بيمبروك بقيصرون . واستغل قصة الأخير لتقديم موضوع الخيانة في مشهد بين سيليوكوس ورودون وهو مشهد قصد به زيادة التعاطف مع كليوباترا الملكة المصرية . ومع أن مسرحية دانيال أكثر تنوعا من مسرحية جارنييه - بيمبروك الا انها تظل غير صالحة للعرض المسرحي لان مؤلفها كان شاعرا ذهنيا أكثر من كونه مؤلفا دراميا . ووظيفة الفيلسوف فيلوستراتوس في مسرحية دانيال هي أن يستخلص الحكمة الاخلاقية العامة ويستنبط الدروس عن الخوف الآدمي من الموت ودورات التاريخ وتغير الازمنة باستمرار وازدهار ثم اضمحلال الأمم ، ثم تأتي أغاني الجوقة المصرية الرابعة والخامسة فتطبق الفكرة الأخيرة على مصر وروما . وهذا امر لا نجده عند شكسبير .

ومع ذلك فلا يرقى الشك كثيرا الى حقيقة ان شكسبير كان يتذكر مسرحية دانيال أو أنه أعاد قراءتها مؤخرا في طبعة ١٥٩٩ وهو يصوغ مسرحية « انطوني وكليوباترا » . فشكسبير مثل دانيال يعقد مقارنة موحية بين صرامة روما ورفاهية مصر . ولكن بينما يوحي الينا دانيال بأن انطونيوس كان يجهل النساء قبل أن يرى كليوباترا حتى ان الأخيرة تقول له لقد جئت مباشرة من صرامة مدينتك (روما) فأنت لا تعرف شيئا عن الفخامة المفرطة للملوك انك لخبير بأمور الحرب جاهل بحيل النساء وفن الحب . واذا كانت كليوباترا شكسبير في منتصف العمر أو أكثر قليلا Wrinkled deep in time فإن كليوباترا دانيال كانت أيضا شاحبة الجمال beauties waine و ظهرت عليها التجاعيد مؤخرا وهي دليل الذبول « new appeaing wrinkles of de clining واذا كانت الكليوباترات السينيكاوية - أي كليوباترا عند مؤلفي الدراما من أتباع سينيكا - لقد اتفقوا في معالجاتهم على أمور كثيرة فان أهمها هو أنهم وازنوا بين حكمهم الأخلاقي على العاشقين وبين توفير نوع من التعاطف على مصيرهما المأساوي . ويعتبر دانيال نموذجا طيبا لذلك الاتجاه عندما جعل كليوباترا تأمل في أن تنال الثناء بعد الموت رغم أن حياتها كانت سيئة . لقد اعترف هؤلاء المؤلفون اذن بازدواجية الطبيعة البشرية ولذلك استطاعوا أن يطلبوا الاشفاق على العاشقين دون الحاجة الى الدفاع عن أخطائهما أو الدعوة الى غفرانها . ويتفق هؤلاء المؤلفون أيضا في أنهم جعلوا سلوك كليوباترا بعد موت انطونيوس نبيلا فأظهرت مزيدا من الحب له ولأبنائه

واذا كان جميع المؤلفين يتفقون أيضا في ابراز كراهية كليوباترا لفكرة أن تؤسره فان شكسبير ودانيال ينفردان باضافة فكرة خوفها من أن ترمقها أوكتافيا في موكب النصر الروماني بالازدراء والاحتقار (راجع : شكسبير « انطوني وكليوباترا » في ٥م ٢ب ٥٢ ـ ٥٥ ودانيال « كليوباترا » ب ٦٣ ـ ٧٠) .

-وبروكوليوس هو الذي ينصح كليوباترا ـ عند شكسبير ودانيال ـ بالتوسل لدى قيصر من أجل العفو والرحمة . وكلا المؤلفين يجعلان البطلة ترسل الى قيصر مظهرة الرغبة في الموت وكلاهما أيضا يتبع بلوتار خوس في حادثة سيليوكوس والخزانة بل ان كلمات شكسبير في هذا الموضع (ف ٥م ٢ ب ١٦٤ ـ ١٦٩) تتلاقى في نقاط كثيرة مع كلمات دانيال . وكما أن دولابيلا عند بلوتارخوس لا يحمل الا النوايا الطيبة تجاه كليوباترا فانه عند دانيال يحبها ويكشف لها عن ما يبيته قيصر بالنسبة لها في خطاب غرامي . ولكن شكسبير يبدو أكثر درامية وبراعة في هذه النقطة لأنه يظهر دولا بيلا على المسرح متيما بحب كليوباترا ومعجبا بها غاية الاعجاب (ف ٥م ٢ ب ٦٧ ـ ١٠١) .

وتواجه كليوباترا شكسبير الموت عاشقة متلهفة على اللقاء المرتقب فترتدي له أحلى الثياب كما فعلت عندما ذهبت لتلتقي بأنطونيوس أول مرة في طرسوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول « ها أنا مرة أخرى ذاهبة الى ضفاف كيدنوس لألقي مارك انطوني (ف ٥م ب ٢٢٨ ـ ٢٢٩) وهذه الكلمات تذكرنا بكلمات دانيال (ب ١٤٦٠ ـ ١٤٦١) . ومن الملاحظ ان إسم وصيفتي كليوباترا عند دانيال يردان كما يلي : شارميون (Clarmeon) وإماس (Ehms) وهما عند شكسبير شارميان (Charmian) وايراس[١٠] (Iras) وربما عرف شكسبير قصيدة دانيال « رسالة من أوكتافيا الى ماركوس انطونيوس » (A letter from Qctaria to Marcus Antonius) المنشورة في « المقالات الشعرية عام ١٥٩٩ والتي سلفت الاشارة اليها . ولقد قدم دانيال لهذه الرسالة بقوله « لأن انطونيوس الذي كان لا يزال تحت وطأة قيود مصر (the letters of Egypt) الموضوعة على يديه بقوة لا تقاوم انها قوة الجمال الذي لا يمكن مقارنته بأي جمال آخر . . ولقد تحول قلبه ناحية الشرق his heart turned (Eastwarde) وهذه كلمات نجد لها صدى في مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » (ف أ م ٢ ب ١٢٠) -these stoong Eygp) tian freeers) وفي ٢ م ٣ ب ٤٠ (I'th' East any pleasurelies) وفي قصيدة دانيال تشكو أوكتافيا من أن رسالتها قد تصل انطونيوس وهو في أحضان « الملكة الزانية » ومن المحتمل أن تكون المقطوعة رقم ٢ والتي ورد فيها هذا المعنى هي التي أوحت لشكسبير بمشهده الاستهلالي الذي تسخر فيه كليوباترا من رسائل فولفيا (بدلا من أوكتافيا) الى انطونيوس .

وقبل أن ينظم شكسبير مسرحيته كتب صموئيل براندون (Samnel Brandon) أيضا مأساة بعنوان « أوكتافيا الفاضلة » -Vir) tuous Octavia) عام ١٥٩٨ وفيها يقلد المؤلف كل من دانيال والكونتيسة بيمبروك فهي تراجيدية تقيم على فكرة أن العقل والمنطق منوط بهما قهر العواطف الجامحة . ومن المرجح أن هذه المأساة الكئيبة لم تمارس تأثيرا كبيرا على شكسبير اللهم الا اذا كان التأثير كليا ، فأوكتافيا الفاضلة عند شكسبير كتوم في مقابل ثرثرة أوكتافيا براندون الفاضلة أيضا .



ثانيا : البنية الدرامية

من أهم الانتقادات الموجهة للبنية الدراسية في مسرحية « أنطوني وكليوباترا » كثرة تغيير المكان بصورة لم يسبق لها مثيل في المسرح الكلاسيكي القديم أو مسرح عصر النهضة . فمثلا يوجد مالا يقل عن ثلاثة عشر تغييرا في المشاهد بالفصل الرابع وحده . ولكننا لكي نتدارس هذه المسألة ونربطها بتسلسل الأحداث الدرامية لا بد وأن نستعرض هذه الأحداث من بداية المسرحية .

يبدأ الحدث الدرامي للمسرحية ككل في قصر كليوباترا بالاسكندرية . اذ يستهل كل من فيلو وديميتريوس الفصل الأول بحوار عن العاشقين أنطونيوس وكليوباترا ثم لا يلبث أن يدخل هذان العاشقان بعد هنيهة ليتبادلا أطراف الحديث عن حبهما المتين . وعندئذ يصل رسول من روما فما أن تبدو بادرة بأن انطونيوس قد ينشغل عن عشيقته الملكة بمسألة رومانية حتى توبخه الأخيرة بدهاء شديد مشيرة الى أن الرسول ربما جاء اليه بالأوامر الصادرة من زوجته الرومانية فولفيا أو ربما هي امبراطورية جاءته من الفتى « قيصر » . وبهذه الطريقة البارعة دفعت كليوباترا انطونيوس الى تنحية أنباء روما وحاملها جانبا دون أن يسمع أو يعرف شيئا عن محتوى تلك الأنباء . انه لا يريد أن يغضب كليوباترا ولا أن يقطع لحظات التمتع بالسعادة الغامرة الى جوار الملكة الساحرة . ويخرج كل من انطونيوس وكليوباترا ليعود ديميتريوس وفيلو ليواصلان حديثهما الذي

(١٠) Muir, op. cit., pp. 211 — 216.

انقطع ويتعرضان بالانتقاد لخبل قائدهما . وهكذا ينتهي المشهد الأول الذي أدى وظيفته الدراسية على خير وجه ، وهي اعطاء صورة ما عن الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية . ولقد استطاع هذا المشهد الاستهلالي أن يرسم لهما صورة واضحة ويلونها بألوان مميزة وذلك في غضون سطور قليلة إحتوت في الواقع المكونات الأساسية لهاتين الشخصيتين وبالتالي لموضوع المسرحية ككل وهو علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا وفكرة الصراع بين روما والشعور بالواجب الوطني أو القومي من ناحية والاسكندرية أو مصر أو كليوباترا التي تعلق بها انطونيوس وصار لا يطيق فراقها من ناحية أخرى . ومن الملاحظ أن شكسبير حرص على أن يضم هذا المشهد شخصيتين تمثلان وجهة النظر الرومانية وهما فيلو وديميتريوس اللذان يعتدان بالقيم الرومانية الصارمة وينتقدان الحياة السكندرية الخليعة في مقابل ازدراء كليوباترا لصرامة القيم الرومانية . وعندما تدعو عشيقها انطونيوس الى حياة الحب واللهو يطرد الأخير الرسول الروماني دون أن يسمع ما يحمل من أنباء . ولكن هذا لا يعني ان انطونيوس قد قر قراره واستقر اختياره بل سيظل دوما ضحية التأرجح بين روما والاسكندرية مما يشكل لب المأساوية وجوهر الصراع لا في شخصيته فقط بل في المسرحية ككل . فاذا كان هذا المشهد قد بدأ بوجهة النظر الرومانية فانه قد انتهى بانتصار الاتجاه نحو الحياة المصرية . وهذا ما سيحدث في المسرحية ككل بصفة عامة . صفوة القول اننا نجد في المشهد الأول بالفصل الأول للمسرحية كل أنواع الصراع الدرامي الذي ستتوالى أحداثه في بقية الفصول وهذه براعة في التأليف لا يقدر عليها سوى شكسبير .

ولكننا في المشهد الثاني نرى كليوباترا ـ التي تجسد قيم الحياة المصرية ـ مهمومة بسبب انشغال انطونيوس بشئون رومانية . ولذلك فهي تتجنبه عندما يدخل مع رسول روما الذي يعلن لأنطونيوس أن زوجته فولفيا وأخاه لوكيوس قد أعلنا الحرب على قيصر . فيقرر أنطونيوس هجران كليوباترا والاسكندرية ويؤكد قراره بعد أن وصل رسول آخر من روما ينعي نبأ وفاة فولفيا . ويكشف انطونيوس النقاب عن هذا القرار لاينوباربوس تابعه المخلص الذي يتنبأ بأن كليوباترا ستفعل المستحيل من أجل الغاء هذا القرار والابقاء على أنطونيوس في مصر . ولكن انطونيوس يصدر أوامره لاينوباربوس باعداد العدة للرحيل فهناك علاوة على ما تقدم أمور أخرى مستعجلة تستلزم وجوده في روما وأهمها تصاعد قوة سكستوس بومبي العسكرية والسياسية . والجدير بالذكر أن العراف في مطلع هذا المشهد كان قد تنبأ بحظوظ وصيفات كليوباترا اللاتي يتبادلن النكات الساخرة والفكاهات الجنسية السافرة وهو جو هزلي مرح يصور الحياة السكندرية التي سلبت لب انطونيوس وجذبته من براثن الحياة الرومانية الصارمة . وفي وسط هذا الجو الفكاهي تأتي اشارة عابرة عن موت كليوباترا في نهاية المسرحية وهي اشارة تأتي ضمن نبوءة للعراف يمكن أن تؤخذ ببساطة شديدة الآن ولكنها تكتسب عمقا جديدا وبعدا آخر عندما تأتي نهاية كليوباترا . لقد قال العراف لشرميان أن حياتها أطول من حياة كليوباترا فردت شرميان بأنها تحب طول العمر أكثر مما تحب التين . وحتما ستصدق نبوءة العراف فهذا أمر مصطلح عليه في المسرح الاليزابيثي وموروث عن المسرح الاغريقي الكلاسيكي . على أية حال فبعد هذه اللحظات المرحة التي تحمل بذور الأسى والحزن يأتي انطونيوس بقراره عن الرحيل الى روما ويتركنا المشهد الثاني في حالة ترقب لمعرفة رد فعل كليوباترا .

وفي المشهد الثالث تستخدم كليوباترا كل مافي جعبتها من حيل لتمنع انطونيوس من الرحيل فهي تارة تتظاهر بعدم الاكتراث وتارة أخرى تتكلف السخرية والغضب أو تتصنع الاعياء والمرض . وعندما تبوء كل وسائلها بالفشل تتقبل الهزيمة وتطلب العفو وتتمنى لأنطونيوس التوفيق . وفي هذا المشهد تتعمق لدينا خطوط وملامح شخصية كل من كليوباترا وانطونيوس . فهي بسبب قدرتها الفائقة على المناورة تكسب اعجابنا وهو بفضل صلابته وصموده أمام هجمتها النسائية الجريئة يفوز بتعاطفنا لأنه يصارع حبه لها صراعا شرسا . وتتجلى عظمة انطونيوس أيضا من وجهة نظر أخرى أي في كونه الشخصية القوية التي يمكن أن تسيطر على قلب مثل هذه المرأة النادرة . ومما يثير السخرية أن كليوباترا التي تتصنع كل كلماتها وتصرفاتها في هذا المشهد تصدر عن جدية تامة ومشاعر صادقة تتمثل في رغبتها الملحة بأن يبقى انطونيوس الى جوارها .

وينتقل بنا المشهد الرابع ولأول مرة في المسرحية الى الشاطيء الآخر من البحر المتوسط الى روما غريمة الاسكندرية . وهناك يقرأ قيصر تقريرا عن حياة انطونيوس الماجنة في المدينة المصرية ويدين سلوكه بمرارة ثم تتوارد الأنباء عن تزايد قوة سكستوس بومبي ولا سيما في البحر فيسب قيصر الحظ العاثر الذي انحرف بانطونيوس البطل المغوار والمحارب المقدام الى هاوية الخمول والتقاعس في فترة حرجة تستلزم وجوده وجهوده . ويقرر قيصر بالاشتراك مع ليبيدوس زميله في الائتلاف الثلاثي الاشتباك في حرب ضد سكستوس بومبي دون انتظار انطونيوس زميلهما في هذا الائتلاف . ووظيفة هذا المشهد هي تعميق الفجوة بين روما ومصر وأسلوب الحياة في كليهما وذلك عشية وصول انطونيوس الى روما قادما من مصر . ومن هذا المشهد أيضا نتبين مدى هيمنة قيصر على روما ومدى قدرته وقوته سياسيا في مقابل ضعف شريكه ليبيدوس وغياب الشريك الثاني أي انطونيوس . الا أن هذه الهيمنة السياسية لقيصر تواجه قوة انطونيوس العسكرية القادرة على انتزاع الاعجاب والاجلال حتى من قبل منتقديه وخصومه بروما وفي مقد متهم قيصر نفسه .

وفي المشهد الخامس والأخير من الفصل الأول نعود الى الاسكندرية التي تركها انطونيوس في طريقه الى روما فنجد كليوباترا تتقلب على جمر القلق من بعد هجران الحبيب وطول غيابه . انها ترسل الرسل في أثره كل يوم لكي يتقصوا أخباره أولا بأول فلم يعد يشغلها عنه شيء أو شخص في الحياة . تصيبها نشوة العشاق آنا فتتخيل انطونيوس مشغولا بها مفكرا فيها مشغوفا الى لقائها وآنا تنتابها الشكوك فتشفق على نفسها وترثي لكبر سنها الذي خط على جبينها خطوطا لا تمحى ولكنها لا تلبث أن تعود الى النشوة والاستغراق في الخيالات فهي تجتر ذكريات ماضيها الغرامي العريق وانجازاتها الضخمة في ميدان الحب حين استولت على فؤاد وقلب كل من يوليوس قيصر وجنايوس بن بومبي الأكبر . ثم يصل أليكساس رسول انطونيوس فيقدم اليها هدية الحبيب لؤلؤة ثمينة ووعدا أثمن باهداء بعض ممالك الشرق لها . وهكذا ينجح هذا المشهد في تحقيق عدة أهداف درامية أهمها توضيح أن انطونيوس الموجود الآن بجسمه في روما لا يزال قلبه متعلقا بالاسكندرية ومليكتها المصرية وهذا ما يمهد لعودته النهائية الى أحضان وادي النيل فيما بعد . كما أن وعود انطونيوس باهداء بعض الممالك الشرقية الى كليوباترا يبشر بتفجر الصراع ووقوع الصدام الذي لا مفر منه بين انطونيوس وقيصر وذلك رغم ما سيبرم بينهما من اتفاقيات . ومع أننا بهذا المشهد أصبحنا لا نشك في صدق مشاعر الحب الذي تحس به كليوباترا تجاه انطونيوس الا أن هذا الحب لا يخلو من أنانية لأن صاحبته تزهو بقدرتها على أسر قلوب الرجال ، كما يبدو واضحا أنها لا تثبت على حال فهي متقلبة الأهواء والأحوال . انها توبخ شارميان بعنف لمجرد أن الأخيرة رددت وراءها الثناء على حبيبها الاسبق يوليوس قيصر . وهكذا ينتهي الفصل الأول ولم نر بعد انطونيوس بعد وصوله الى روما . لقد حال هذا المشهد الأخير بيننا وبين الذهاب الى هناك بهدف أن يزيد من شغفنا لمعرفة ماذا سيحدث في روما في الفصل التالي .

. ويقدم لنا المشهد الأول من الفصل الثاني سكستوس بومبي في حالة تنم عن الثقة التامة في قوته البحرية المتزايدة حيث يتوافد كثير من الرومان عليه بهدف الالتحاق بصفوف جنوده . ومما يزيد من ثقة بومبي علمه بشدة الخلافات وعمق التناقضات بين أفراد الائتلاف الثلاثي . وتأتيه الأنباء عن الحشود الضخمة التي يعدها قيصر وليبيدوس لشن الحرب عليه وعن قرب وصول انطونيوس الى روما . فلا يعبأ بومبي بأنباء الحشود وانما الذي يزعجه حقا هو النبأ الأخير بوصول انطونيوس الى روما . فهو يعرف أن الأخير يبارز الجميع في ميدان القتال . ولكن بومبي المنزعج يشعر مع ذلك بشيء من الزهو لمجرد أنه كان السبب في اضطرار انطونيوس إلى الرحيل عن مصر . وبهذا المشهد يحاول المؤلف أن يصيب عدة أهداف بحجر واحد فهو يرسم لنا شخصية بومبي ويبرز الخلافات الدفينة بين أعضاء الائتلاف الثلاثي ويكشف النقاب عن وجود النفاق والخداع الذي يسود علاقاتهم ببعضهم البعض . وبذلك ندخل مع شكسبير الى أعماق وخفايا السياسة الرومانية[١١] مما يمهد الطريق أمامنا لتفهم السطحية التي لا جدوى من ورائها في الحوار الذي يجري في المشهد التالي وفيما يتبعه من اتفاقيات .

نعم فينقلنا المشهد الثاني الى منزل ليبيدوس بروما حيث يلتقي رجال الائتلاف الثلاثي لأول مرة في المسرحية ، ويدور حوار عتاب وتصفية بين انطونيوس وقيصر . ومن الملاحظ أن ردود انطونيوس على معاتبات قيصر تأتي غير مقنعة . فهو على سبيل المثال يقول بأن لا صلة له بالحرب التي أشعلتها زوجته فولفيا وأخوه لوكيوس ضد قيصر والمعروفة باسم الحرب البيروسية . ويدافع تصرفه ازاء رسول قيصر القادم الى الاسكندرية قائلا بأنه لم يكن في كامل وعيه عندما أعرض عن سماع الأنباء التي يحملها . وعن عدم ارسال المعونات العسكرية الكافية التي كان قد وعد بها قيصر ، يقول انطونيوس أنه أهمل فقط ولم يرفض نهائيا ارسال هذه المعونات . ويتدخل كل من ليبيدوس ومايكيناس من أجل عقد الصلح بينهما ويقترح أجريبا أن يوثق هذا الصلح بزواج انطونيوس من أخت قيصر فيوافق انطونيوس دون تردد . وعندما يترك رجال الائتلاف الثلاثي المسرح ـ أي بيت ليبيدوس ـ ذاهبين لرؤية أوكتافيا ولكي يرسموا بعد ذلك خطة حربهم الوشيكة الوقوع ضد بومبي لا يبقى على المسرح سوى مايكيناس وأجريبا واينوبا ربوس . والأخير ـ كما نعلم ـ هو رجل انطونيوس المخلص والمقرب الذي يعلم خبايا ما يدور في الاسكندرية وما يختلج في نفس انطونيوس . وعندما ينهال عليه كل من مايكيناس واجريبا بالأسئلة الفضولية حول كليوباترا والحياة المصرية يستغل اينوبا ربوس شغفهم الزائد فيبالغ في حديثه ويتطرق لوصف اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا على ضفاف نهر كيدنوس[١٢] ويؤكد لهما ان انطونيوس لن يهجر قط كليوباترا من أجل أوكتافيا . ووظيفة هذا المشهد ـ التي مهد لها من المشهد السابق ـ هو تصوير مدى عمق الخلافات بين انطونيوس وقيصر وهي خلافات غير قابلة للتسوية حتى في اللحظات التي يبذل فيها كل منهما أقصى ما يستطيع من جهد لتفادي أي انشقاق في مواجهة العدو المشترك بومبي . ونخرج من هذا المشهد بعدة مؤشرات على أن اتفاقهما الحالي لا يعني سوى ترقيع في ثوب مهلهل أو ترميم في مبنى آيل

---

(١١) عن مدى استيعاب شيكسبير للظاهرة الرومانية بصفة عامة انظر :

Paul A. Cantor, Shakespeqre's Rome: Repulblic and Empire (Cornell University Press, Ithaca and London 1976), Passim.

(١٢) يسمي د. لويس عوض في ترجمته لمسرحية شكسبير « انطونيوس وكليوباترا » هذا النهر خطأ كما يلي « نهر صيدنا » .

للسقوط لن يلبث طويلا حتى يتهاوى تماما في مواجهة أي رياح تأتي بها الأحداث . ويعلن اينوباربوس ما ينسجم مع تلك المؤشرات ونعني أن جمال أوكتفيا وحكمتها وتواضعها لن تستطيع الصمود أمام سلاح الاغراء الذي أشهرته كليوباترا وبه أسرت قلب ولب انطونيوس منذ اللقاء الأول والى الأبد ويوحي هذا كله بفشل خطة الصلح بين الغريمين والتي تقوم على فكرة الربط بينهما بصلة الرحم والمصاهرة .

ويبدأ المشهد الثالث بأن يقدم قيصر الى أخته أوكتافيا « عريسها » الجديد انطونيوس . ومع أن الأخير يعترف أمام قيصر بانغماسه في الملذات وفي أحضان كليوباترا الا أنه يعد عروسه وأخاها بالاصلاح والعدول . ثم تأتي نبوءات العراف المصري الذي يرافق انطونيوس في رحلته الى روما فتحذره بأن حظ غريمه قيصر سوف يتغلب على حظه وينصحه بالابتعاد عن قيصر ان كان يريد لروحه الحارسة (Gemius) أن تستعيد نبلها وبريقها فهي تأتي من الانزواء الى الظل ومن الانزعاج عندما تتكون بالقرب من الروح الحارسة لقيصر . ويقول العراف كذلك ان هذا هو سبب الفشل الذي يلازم انطونيوس دوما في جميع السباقات الرياضية والترفيهية التي يمارسها مع قيصر . وبعد أن يخرج العراف يناجي انطونيوس نفسه ويراجع أحداث حياته التي تؤكد له صدق أقوال العراف كما أنه يعترف بأن هدفه الرئيسي من الزواج بأوكتافيا هو تحقيق السلام ويصرح بأنه ينوي العودة الى كليوباترا ويصدر أوامره الى قائده فينتديوس لكي يبدأ بالهجوم على البارثيين . ولقد وظف شكسبير هذا المشهد اذن لتصوير تمزق نفسية انطونيوس وتأرجحه بين الحفاظ على مركزه وسمعته في روما من جهة وتعلقه بحب مصر وحياته السكندرية مع عشيقته الساحرة من جهة أخرى . فاذا كان قد وعد منذ لحظات بالاصلاح والعدول فقد كان صادقا حين وعد ، ولكنه الآن يتراجع ويقرر العودة الى كليوباترا لأنه لا يملك القدرة على الابتعاد عنها نهائيا ، كما أنه بدأ يشك في أن الاقتراب من قيصر ليس في صالحه . نعم لقد حرص شكسبير على أن يوفر التبرير الدرامي الكافي لقرار انطونيوس المفاجيء والمناقض لما سبق أن وعد به ولكي لا يفقد بطله شيئا من اعجاب الجمهور جعله لا يطيق البقاء بالقرب من قيصر بعد أن سمع نبوءات العراف المصري التي جعلت من قيصر شخصية طاغية مسيطرة تطمس وتغمر شخصية وطموحات أنطونيوس . ولا يعني قرار انطونيوس هجران أوكتافيا تماما ولكنه يعد بصورة أو بأخرى الخطوة الأولى في هذا السبيل ونحو القطيعة النهائية بين انطونيوس وقيصر . وهكذا كان اتفاقهم مقضيا عليه بالموت ساعة ولادته وهو ما ينطبق أيضا على عقد الزواج بين انطونيوس وأوكتافيا .

وتجري أحداث المشهد الرابع في سرعة خاطفة فلا تستغرق أكثر من عشرة أبيات . وتدور في احدى طرقات روما وتدور حول الاستعدادات العسكرية في معسكر قيصر الذي قرر شن الحرب على بومبي . وبهذا المشهد يصور الشاعر العظيم شكسبير المهمة والكفاءة التي تميز قيصر ورجاله مما يمهد دراميا على المدى البعيد للنتيجة النهائية في المعركة الحتمية بين قيصر وانطونيوس .

ويتراءى شكسبير كل ذلك ويرحل بنا فجأة في المشهد الخامس الى الاسكندرية ، فنرى هناك كليوباترا وهي تلوك ذكريات أيامها الخوالي مع انطونيوس الغائب . ثم يصل رسول من روما ليخبرها بزواج هذا العشيق المأسوف على غيابه من أوكتافيا شقيقة قيصر . وهنا تفقد الملكة المصرية اتزانها ووقارها فلا يمكنها التحكم في أعصابها وتهجم على هذا الرسول بخنجرها ولكنه يتمكن من الافلات بصعوبة بالغة من بين يديها مما يعيدها الى وعيها فتأمر بارجاع هذا الرسول الذي كان قد هرب الى خارج القاعة وتحاول أن تتحقق منه من صحة هذه الأنباء التي جاء بها . ثم ترسله مرة أخرى الى روما لكي يعود اليها بوصف تفصيلي دقيق لهذه الاوكتافيا التي سطت على عشيقها . فهذا مشهد اعتراضي اذن قصد به شكسبير أن يعمق معرفتنا بكليوباترا فغيرتها الجنونية وعنفها الشرس مع الرسول ان هي الا الدلائل البينة على صدق مشاعرها تجاه انطونيوس ولا ينسى الشاعر الانجليزي أن يجعلنا نغفر لكليوباترا قسوتها تجاه الرسول البريء ، فيكفي أنها ندمت على ما فعلت وعلى أنها نزلت الى مستوى الخدم والعبيد وهي الملكة النبيلة[١٣] . ولا شك أن كليوباترا هذا المشهد تبدو شخصية مليئة بالحيوية والدفء اللذان قد يتصاعدا الى العنف والشراسة وكلها صفات يعشقها انطونيوس وتتضاءل أمامها كل فضائل أوكتافيا .

وفي لقاء بريستوم أي المشهد السادس يخبر بومبي رجال الائتلاف الثلاثي أنه لم يقاومهم ويتمرد عليهم الا بسبب تأييدهم واتباعهم للطاغية الدكتاتور السابق يوليوس قيصر . ولكنه مع ذلك يقبل عرضهم الذي يقضي بمنحه صقلية وسردينيا شريطة أن يطهر البحر المتوسط من القراصنة . وتجري الاستعدادات لعقد اتفاقية فيما بينهم بهذه الشروط ثم يشرعون في الترفيه عن أنفسهم بأن يستضيف كل منهم الآخرين على مائدته . ثم يخرجون تاركين ميناس ضابط بومبي واينوباربوس فيعلق كل منهما على ما دار بهذا الاجتماع فيظهر ميناس عدم ارتياحه لمثل هذا

(١٣) يرى كانتور ان سلوك كليوباترا هنا يقترب من سلوك زوجة تقليدية غيور أي « ست بيت » . وهذا المشهد أقرب الى الكوميديا بما فيه من غيرة جنسية .
Cantor, op. cit., p. 161

الصلح الهش ويؤكد اينوباربوس لنا ولميناس أن زواج انطونيوس بأوكتافيا لن يفلح في توليد العلاقة بين هذين القطبين ـ أي انطونيوس وقيصر ـ لأن انطونيوس سيعود حتما الى كليوباترا مما سيجعل هذا الزواج نفسه سببا في انفجار الموقف من جديد وتوسيع شقة الخلاف على نحو لم يسبق له مثيل ولا يسمح بالتراجع . وهكذا يكشف هذا المشهد مدى الزيف الذي استشرى في عالم السياسة الرومانية كما أنه يعمق فهمنا للشخصيات فتصرفات بومبي وأقواله تنم عن شخصية سطحية لا تلتزم بخط ثابت أو منهاج محدد كما أنه جعجاع لا يرقى فعله الى مستوى كلامه مما يدفع قيصر للتعامل معه بالتهديد والوعيد تارة وبالرشوة والوعود تارة أخرى . ومن ثم يبدو لنا قيصر في نفس الوقت عاهلا لماحا يتصرف بروح المسئولية وقدر كبير من الكياسة ولا سيما عندما يسمح لبومبي بالاستفاضة في الحديث عن ظلاماته قائلا « خذ وقتك » (ف ٢ م ٦ ب ٢٣) . ودون أن يقاطعه بصورة مكروهة استطاع أن يستدرجه تدريجيا الى النهاية التي يريدها هو . لقد تأكدت هيمنة قيصر السياسية وتدعمت شخصيته المسيطرة على بقية الشخصيات في هذا المشهد فحتى انطونيوس بشهرته العسكرية الضخمة يتضاءل الى جانب عبقرية قيصر في ادارة الأمور . فيأتي هذا المشهد اذن تصديقا لنبوءات العراف في المشهد الثالث أن انطونيوس في المشهد الحالي ينزوي الى الظل أمام شمس قيصر الساطعة ويبدو الأحمق الأخرق في مقابل الذكاء وحسن التصرف الظاهرين في تصرفات وكلمات قيصر . يكفي فقط أن نتصور ملامح الارتباك والخجل التي علت وجه انطونيوس عندما ذكرت حادثة سطوه بالقوة ودون وجه حق على منزل والد سكستوس بومبي . زد على ذلك معاتبة الأخير لانطونيوس على أنه لم يقابل بالعرفان كرم الضيافة التي لاقتها أم انطونيوس من قبل سكستوس بومبي . لقد كادت هاتان الحادثتان أن تحطما مفاوضات الصلح الدائرة كما أنهما بلا شك قد اقتلعتا جزءا من تعاطفنا مع انطونيوس ورجحتا كفة قيصر . ومن الواضح أن ليبدوس قد فقد كل أهمية أو ثقل في عالم السياسة الرومانية فهذا ما تخرج به من المشهد الحالي . أما ميناس واينوباربوس فيقومان في هذا المشهد بدور أقرب ما يكون الى دور الجوقة في التراجيديا الاغريقية أنهما يعلقان على الأحداث الجارية لصالح جمهور المتفرجين الذي يطلع من خلالهما على بواطن وخفايا اجتماع القواد ويدرك أن بومبي قد وقع في الفخ وأن زواج انطونيوس بأوكتافيا ليس الا مجرد مناورة سياسية ستنتهي لا محالة بالفشل . ويبدو اينوماربوس في هذا المشهد واثقا كل الثقة من صدق تنبؤاته فهو هنا يمثل دور « المشاهد المثالي » الذي يقرأ ما بين السطور ويلم بخبايا الأمور ويعرف أكثر من سيده انطونيوس مغبة التورط في اتفاقات هشة مخادعة . وبعبارة أخرى يستغل شكسبير هذه الشخصية ليظهر قصور الفهم أو خطأ التقدير التراجيدي الذي وقع فيه انطونيوس ومن ثم فان اينوماربوس في هذا المشهد يمهد دراميا لمصير انطونيوس المحتوم ونهاية المسرحية ككل .

ويقيم بومبي في المشهد السابع وليمة حافلة لرجال الائتلاف الثلاثي على ظهر سفينته وهناك نرى انطونيوس يتفكه على ترنح ليبدوس المخمور وميناس يجذب سيده بومبي جانبا لينفرد به ويعرض عليه خدمة نادرة . وهي أن يستغل فرصة اجتماع الأقطاب ليقطع منهم الرقاب ويصبح بومبي سيد العالم كله في لحظات وبلا منازع . فيجيبه بومبي أنه كان سيسعد بذلك ويسر سرورا عظيما لو أنه قد فعل ما يعرض مسبقا ودون علمه أما الآن فان الشرف وتمسكه بأهدابه يحول بينه وبين القبول باتيان هذه الفعلة الدنيئة . وبعد ذلك وفي خطوة يقرر ميناس صاحب هذا العرض اعتزال خدمة سيده بومبي . واذا عدنا الى ليبيدوس المخمور وجدناه في غيبوبة السكر مما يدفع قيصر الى الانصراف أما انطونيوس فيقرر البقاء لمواصلة الشراب مع بومبي على الشاطىء . وبرغم المسحة الكوميدية التي تغلب على هذا المشهد الذي تفوح منه رائحة الخمر وتعلو أصوات السكارى في ضجيج وهزر الا أنه يؤدي دررا دراميا هاما في تطوير الأحداث التراجيدية[١٤] . أنه يأتي بمثابة تعليق ساخر على عبارة ميناس في المشهد السابق أي قوله « ان وجوه كل الرجال صادقة » (ف ٢ م ٦ ب ٩٧) فمن هذا المشهد الذي بين أيدينا يتضح أن الحقيقة منافية تماما لهذا الاعتقاد اذ لا يثق أحد من الحاضرين في الآخر وكلهم رجال . وتبلغ السخرية الشكسبيرية مداها عندما يكون ميناس ـ صاحب هذا القول ـ هو الذي يعرض على بومبي خطة اغتيال جميع الزعماء ليجعل سيده امبراطور الدنيا كلها أو كما يقول « جوليتو الارض » (ف ٢ م ٧ ب ٦٣) . اذا أخذناها بما قاله الاغريق « الحقيقة في الخمر » فان هذا المشهد الماجن يظهر لنا جميع رجالات السياسة الرومانية على طبيعتهم الحقيقية . فلا يقل تأرجح عقولهم وترنح رؤ وسهم بكأس الخمر عن تذبذب السفينة التي أقاموا عليها وليمتهم والتي ترمز ـ كما نرى ـ الى تخبط سفينة السياسة الرومانية وسط الأمواج المتلاطمة . يصف الخادم الأول أقطاب روما على ظهر هذه السفينة في مطلع المشهد قائلا « . . قد ثمل بعضهم واضطرب خطوهم فلو أن نفخة من النسيم هبت لألقت بهم أرضا » (ف ٢ م ٧ ب ١ ـ ٢) . لكن قيصر في هذا المشهد هو أقل الرجال

---

(١٤) يرى كانتور ان المسرحية حافلة بالاشارات التي تجمع بين الأكل والجنس لكليوباترا هي « قطعة . . . » (morsel ف ١ م ٥ ب ٣١ و ف ٣ م ١٣ ب ١١٦) وهي « طبق » (dish ف ٢ م ٦ ب ١٢٦ ، ف ٥ م ٢ ب ٢٧٤) . ومأدبة بومبي التي تقام على الأرض الايطالية ويشارك فيها القواد الرومانيون وحلهم اي رجال الائتلاف الثلاثي وسكستوس بومبي هذه المأدبة مفعمة بأساليب الترف واللهو حتى ان بعض النقاد يعتبرونها « مأدبة مصرية » لا رومانية . ولكننا في الحقيقة يمكن أن نقول ان هذه المأدبة تساهم في رسم صورة « روما الامبراطورية » التي اقتربت كثيرا من ترف الشرق . ومن لم فان اقتصارنا على فكرة المقابلة بين مصر وروما كتفسير لمسرحية شكسبير سيؤدي حتما الى سوء الفهم لان هناك مقابلة اخرى بين روما الجمهورية (والمتمثلة في « كوريولانوس ») وروما الامبراطورية (في « انطوني وكليوباترا ») .
Cantor, op. cit., pp. 23 — 25.

جميعا سكرا وعربدة تماما كما أن ليبدوس هو أكثرهم انغماسا في الشراب . وهذا ما يوحي بما سيحدث فعلا فليبدوس سيكون أول المختفين من عالم السياسة الرومانية أما قيصر فسينعقد له النصر في النهاية .

وينتقل بنا المشهد الأول من الفصل الثالث الى سهول سوريا حيث انتقم فينتديوس قائد قوات انطونيوس للهزيمة النكراء التي كان قد لقيها القائد الروماني ماركوس كراسوس في كرهاي (Charrhae)عام ٥٣ ق.م ولقد رفض فينتديوس اقتراح معاونه يوليوس بمواصلة الزحف خلف فلول البارثين المهزومين بحجة الخوف من أن يثير نجاحه غير العادي غيرة انطونيوس وحقده . ولم يرهق نفسه أكثر من اللازم اذا كانت انتصاراته ستنسب بطبيعة الحال الى انطونيوس قائده الأعلى ؟ فهذا المشهد اذن يظهر ما بطن في عالم السياسة الرومانية من زيف وتفسخ في العلاقة بين الجنود والقواد . وجدير بالذكر أن امتداد الأحداث الى خارج نطاق الاسكندرية وروما انما يعكس سمة من سمات الحياة الامبراطورية حيث أصبح أي حدث في أي مكان من ممتلكات الامبراطورية الرومانية ـ أو في روما بالذات ـ يؤثر في مجرى الأحداث بالامبراطورية كلها .

على أية حال فاننا نعود في المشهد الثاني مرة أخرى الى روما والى منزل قيصر بصفة خاصة اذ يدور حديث بين اينو ماربوس واجريبا نعلم منه أن انطونيوس عندما غادر روما مصطحبا زوجته الجديدة أوكتافيا قد خلق جوا من الكآبة . لأن بكاء أوكتافيا ساعة الرحيل أثار أشجان قيصر فاعتلت ملامح وجهه سحابة الحزن ونعلم من حديثهما أيضا أن ليبيدوس يلازم فراش المرض مما يذكرنا باللحظات الأخيرة التي شاهدناه فيها ولم نره بعدها وكان عندئذ مخمورا فاقد الوعي . وحتى الآن لا يعفيه المتحدثان من الانتقاد الساخر والتندر بنفاقه ومداهنته . ويحث قيصر صهره أنطونيوس أن يحافظ على العهد الذي وثقاه برباط الزواج وأن يبذل قصارى جهده من أجل رعاية أوكتافيا . ويعلن انطونيوس تقديره لقيصر ويطلب منه أن يبدد مثل هذه المخاوف التي لا أساس لها . ومن الملاحظ أن الحديث عن المخاوف بالاضافة الى جو الكآبة السائد في المشهد ككل ينذر بعواقب وخيمة رغم محاولة أنطونيوس أن يشيع نغمة التفاؤل . فمن الجلي الذي لا يحتاج الى ايضاح أن قيصر لا يثق في أنطونيوس ولا يطمئن الى وعوده المبذولة ويكاد ينذره أن هو أساء معاملة أوكتافيا . ومن ثم يتوقع المشاهد أن الكارثة ستقع لا محالة لأن انطونيوس لن يحسن معاملة أوكتافيا فهو عائد عاجلا أم آجلا الى كليوباترا لأن قلبه في حوزتها . ويعلم الشاهد أيضا أن انطونيوس لا يحب أوكتافيا ولم يتزوجها الا لدوافع سياسية محضة . فهذا الزواج اذن كما يتوقع المشاهد لن يمنع وقوع الكارثة وانما يؤجلها فقط وعندئذ سيزداد الطين بلة . واذا كان انطونيوس قد أعلن من قبل انه حتما سيعود الى مصر وهو ما تردد صداه في تنبؤات رجله المخلص اينوباربوس بفشل زوجته الجديدة فانه يبدو منطقيا تماما أن نثير التساؤل التالي : هل كان انطونيوس يخادع نفسه وقيصر ؟ بالطبع لا . . هذه هي الاجابة المنطقية أيضا والا تحطمت شخصية أنطونيوس البطل المأساوي وليس شكسبير هو الذي يقع في مثل هذا الخطأ . كل ما هناك أنه يهدف الى تصوير انطونيوس متأرجحا مذبذبا ويتعمد أن يظهره متورطا في المعاناة والمأساة بسبب ذلك . وبعبارة أخرى فان انطونيوس شكسبير عندما أقدم على الزواج من أوكتافيا ظن أنه قادر على هجران كليوباترا وبعد أن تم الزواج تبين له عكس ذلك أي أنه من المستحيل الا يعود اليها فاتخذ قراره بالعودة . هذا هو انطونيوس شكسبير طفل تتقاذفه الأهواء وسنعود الى دراسة شخصيته بالتفصيل في الوقت المناسب .

وقبل أن نصل مع انطونيوس وأوكتافيا الى أثينا ينتقل بنا شكسبير مباشرة الى الشاطيء الجنوبي للبحر المتوسط الى الاسكندرية . حيث عاد في المشهد الثالث رسول كليوباترا بالأنباء من روما . فنجد أن هذا الرسول ـ الذي عاقبته كليوباترا سابقا عندما حمل أنباء سيئة ـ قد وعى الدرس جيدا لأنه هذه المرة يعود للملكة بأنباء ملفقة فيعطي وصفا كاذبا لأوكتافيا فيصورها دميمة المنظر قبيحة الصوت والهيئة . وهو بذلك يعطي كليوباترا ما تشتهي من أنباء مختلقة وتتدخل شارميان بالعون اللازم لهذا الرسول عن طريق اطراء الملكة وبعث النشوة في قلبها المتهالك . ومن الواضح أن الشاعر قصد بهذا المشهد ألا تغيب كليوباترا عن أنظار وأذهان المشاهدين الذين ربما افتقدوها في المشاهد السابقة لانشغالهم عنها بالأمور الرومانية . وهكذا يمهد شكسبير تمهيدا كافيا لعودة انطونيوس النهائية الى الاسكندرية . ومع أن غيرة كليوباترا الشديدة على انطونيوس قد تثير شيئا من الانتقاد والمؤاخذة ضدها الا أنها في نفس الوقت وعلى المدى البعيد تزيد من تعاطفنا معها بعد أن نتأكد من خضوعها التام للحب وصدق أحاسيسها تجاه المحبوب انطونيوس الذي لم تعد تطيق فراقه .

وها نحن في المشهد الرابع قد وصلنا الى أثينا حيث يقيم انطونيوس مع زوجته اوكتافيا فهو يشكو من أن قيصر قد أهانه بشتى الطرق اذ دخل الحرب ضد بومبي من جهة ونشر وصية أنطونيوس من جهة أخرى فأساء الى سمعته . والمعروف تاريخيا وفي رواية بلوتارخوس أن قيصر نشر وصية انطونيوس بعد أن استولى عليها عنوة من عذارى فيستا . ولكن أنطونيوس يقول في نص شكسبير أن قيصر ـ كما جاء في ترجمة د. لويس عوض ـ كتب وصيته وقرأها على الملأ وهي بالانجليزية كما يلي :

made his will and read it

ويرد فى طبعة آردن Arden ان النص هنا مرتبك ، ولكننا نرى ان هذه الفقرة لم تلق تفهيا كاملا من القائم على تحقيق النص والمترجم . فهى تعنى ان قيصرا بعد أن استولى على وصية انطونيوس بالقوة حرف وزيف فيها كما شاء وبلغ التحريف والتزييف الى حد أن النص الذى نشره قيصر لوصية انطونيوس يمكن ان يكون اى شيء سوى النص الاصلى اى انه « نص قيصرى » من صنع قيصر نفسه . هذا ما يريد ان يقوله انطونيوس وشكسبير فى السياق باستخدام لفظة (his) . والآن نعود الى الزوجين انطونيوس واوكتافيا فى اثينا اذبدأت الاتهامات المتبادله بين انطونيوس وقيصر تسمم حياتها الزوجية فتمزقت نفس اوكتافيا فى صراع داخلى بين حبها لاخيها واخلاصها لزوجها وقررت السفر الى روما للتوسط بينهما بالرغم من انها قد سمعت قرار زوجها باعلان الحرب . والمشهد يؤكد بما لا يدع مجالا للشك عدم جدوى مساعى اوكتافيا فمهما اخلصت فى الحب لزوجها لن تفلح فى رأب الصدع بينه وبين أخيها .

وما زلنا على اية حال فى اثينا ابان المشهد الخامس حيث نعلم من الحديث الدائر فى منزل انطونيوس بين ايروس واينوباربوس أن قيصرا وليبدوس قد دخلا الحرب فعلا ضد بومبى الذى وقع قتيلا فى النهاية وان قيصرا قد القى القبض على شريكه الضعيف فى الائتلاف الثلاثى ليبدوس والقاه فى غياهب السجون . ويقول اينوباربوس ـ الذى يلعب فى كثير من الأحيان دور المعرفة كما سنوى ـ ان هذه الاحداث تمهد للمواجهة النهائية بين قيصر وانطونيوس حول سيادة العالم . وبالفعل يستعد اسطول انطونيوس للابحار فى حملته ضد قيصر . ويرى بعض النقاد فى هذا المشهد زيادة لا تضيف جديدا الى المعطيات السابقة . وبعبارة اخرى يقولون ان هذا المشهد لا يساهم فى تطوير الحدث الدرامى . ولكننا نعتقد ان اهمية هذا المشهد الدرامية لا تتضح الا اذا وضعنا فى الاعتبار ان انطونيوس على وشك ان يهجر اوكتافيا ، وهو ما قد يثير لدى المشاهدين شعورا بعدم الارتياح ونفورا من سلوك انطونيوس . وهذا ما لا يريده المؤلف . ومن ثم فانه بهذا المشهد الذى بين ايدينا يبرر سلوكه ، مقدما بهذه الاحداث المؤسفة والمؤثرة سلبا على العلاقة بين انطونيوس وقيصر . فهذا المشهد اذن يسجل على قيصر اخطاء كثيرة يمكن فيها بعد ان تُحمل مسئولية تحطيم اواصر الصداقة والقربى بينه وبين انطونيوس . وترتيبا على ذلك فان هجران انطونيوس لاوكتافيا المرتقب لن يكون بلا مقدمات كما انه لن يبدو السبب الحقيقى او الرئيسى لاندلاع الحرب بين انطونيوس وقيصر ولكنه فقط الذريعة التى يتلقفها قيصر منفذا خططا سياسية وعسكرية سبق له ان وضعها فى سبيل تحقيق اهدافه فى السيطرة على حكم العالم .

وتدور احداث المشهد السادس فى روما حيث يخبر قيصر اتباعه بأن انطونيوس قد عاد الى مصر وانه قد اهدى بعض الولايات الرومانية الى كليوباترا واتباعها . ويعلن قيصر استعداده للتنازل عن نصف اسلابه كما يطلب انطونيوس اذا قام الاخير بخطوة مماثلة . وعندما تصل اوكتافيا الى روما ـ دون ان يصحبها موكب او يسبقها رسول ـ قادمة من اثينا بهدف التوسط بين زوجها واخيها تفاجأ بنبأ عودة زوجها الى عشيقته كليوباترا . وينصحها قيصر بالصبر قائلا بأن القدر والضرورة هما اللذان امليا هذا المصير . ولقد بذل شكسبير قصارى جهده لكى يصور عودة انطونيوس الى كليوباترا كنتيجة ترتبت على نقض قيصر لجميع الاتفاقات المعقودة بين اعضاء الائتلاف الثلاثى ، واغفاله المتعمد لاخذ رأى انطونيوس بشأن الامور الخاصة بهذا الائتلاف والسياسة العامة الرومانية . ومن الملاحظ فى هذا المشهد ـ بل وفى المسرحية ككل ـ أننا نطلع على أنباء وآراء كل طرف اثناء معايشتنا ومشاهدتنا للطرف الاخر ، فنحن نعرف اخبار كليوباترا وانطونيوس بالاسكندرية بينما نكون فى روما ونلم بالكثير من احوال روما وتحركات قيصر ونحن نستمع للمقيمين بأثينا او الاسكندرية اى كليوباترا وانطونيوس واعوانهما .

وقد اقتربت الآن الساعات الحاسمة والا فلماذا ينتقل بنا شكسبير فى المشهد السابع الى معسكر انطونيوس فى اكتيوم الذى يواجه معسكر قيصر . وهناك تبرز حقيقتان هامتان الاولى تتمثل فى اعتراض اينوباربوس على تواجد كليوباترا فى ميدان الحرب على أساس ان حضورها سيشغل انطونيوس عن المعركة لانه سيضيع الجزء الكبير من وقته ، والشيء الكثير من اهتمامه وتركيزه . اما الحقيقة الثانية فهى ان انطونيوس يأخذ برأى كليوباترا فيجعل المعركة الفاصلة بينه وبين غريمه معركة بحرية لا برية على عكس ما أشار به قائده العسكرى كانيديوس ورجله المخلص اينوباربوس ومحارب آخر من جنوده القدامى . وهكذا يخلق شكسبير فى معسكر انطونيوس جوا من التشاؤم الناجم عن الخلافات التى دبت بين اقطاب هذا المعسكر فكليوباترا تتشاجر مع اينوباربوس وتؤنب انطونيوس على اهماله وتكاسله فى مقابل يقظة وهمة قيصر . ويبدو هناك انقسام خطير فى الرأى حول مسألة جوهرية فى الظروف الراهنة وهى استراتيجية الحرب نفسها فرجال انطونيوس متذمرون ويظنون انه قد خضع لرأى امرأة فى أمر هو بالدرجة الاولى عسكرى بحت لا رأى فيه الا للرجال والقواد . وتتضح صورة هذه الانشقاقات على نحو افضل لو القينا نظرة على الجانب الآخر حيث استطاع قيصر أن يخدع جواسيس انطونيوس وان يعبر البحر الابيض ويستولى على « تورين » . ولا يخفى على احد ان مقارنة سير الامور فى كلا المعسكرين تعد مؤشرا دراميا يبشر بهزيمة انطونيوس وانتصار قيصر فى المعركة الفاصلة التى ستقع توا . نعم فلم يعد امام نشوب المعركة سوى المشهد الثامن بأبياته الست والمشهد التاسع بأبياته الاربع . وهما مشهدان ينتقلان بنا من معسكر انطونيوس الى

معسكر قيصر لكي نسمع القائدين وهما يصدران اوامر الحرب . وتشي سرعة توالي احداث هذين المشهدين بالاثارة والعجلة وهما دوما من لوازم الحرب .

وفي بداية المشهد العاشر يدخل اينوباربوس مرتاحا وملتاعا ليصف هروب او انسحاب اسطول كليوباترا . ثم يأتي سكاروس وقد جن جنونه بسبب خيانة كليوباترا فيخبرنا بان انطونيوس قد فر وراءها . ثم يعلن كانيديوس ان ستة ملوك قد فروا وراء انطونيوس واستسلموا وانه هو ايضا ينوي الاستسلام بقواته . ومع ان اينوباربوس يعتقد بان كل شيء قد انتهى فهو يصر على البقاء الى جانب انطونيوس . ومن الطبيعي ان لا يتوقع احد مشاهدة المعركة البحرية نفسها او جزء منها على المسرح فذلك امر مستحيل فنيا ، ولكن الشاعر استطاع ان ينقل لنا صورة دقيقة ومجسدة لهذه المعركة ونتائجها وذلك عن طريق افراد يدخلون الواحد تلو الآخر في حالة ذعر ويأس مما يعكس حالة الهلع والفزع بل التفسخ والانهيار في صفوف جيش واسطول انطونيوس .

ونصل في المشهد الحادي عشر الى الاسكندرية ويصحبنا الاسد الجريح فارس الحب المهزوم فنجده في حالة يأس تام حيث يحتقر نفسه احتقارا شديدا . ويأمر تابعيه بأن يقتسموا أمواله وان يسلموا انفسهم الى غريمه قيصر ويعدهم بان يرسل الرسائل الى اصدقائه ومناصريه في روما لكي يتولونهم بالرعاية . ويشير من طرف خفي الى انه قد قرر الانتحار ثم تأتي كليوباترا خائفة مذعورة وتقف امامه في وجل تطلب العفو والرحمة . ويتعذب انطونيوس أشد العذاب تحت وطأة الفكرة بأنه هزم على يد قيصر الذي يصغره قوة وقدرة وسنا . ويتذكر امجاده السابقة بحسرة بالغة لانها قد ضاعت والى الابد بعد هذه الهزيمة المنكرة . وهكذا تذكرنا صورة انطونيوس في هذا المشهد بمشهد مماثل في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس اذ كانت ديانيرا قد حطمت زوجها هرقل بطريق الخطأ ودون قصد فعاد الى منزله محمولا على الاكتاف بين الموت والحياة يبكي وهو بطل الابطال لفقدان القوة الخارقة والامجاد السابقة على أية حال ويؤنب انطونيوس كليوباترا ثم يعفو عنها في النهاية ويدعو الى اقامة الوليمة قائلا انه يحتقر « الحظ » . وتعد هزيمة انطونيوس نقطة التحول المحرر به في المسرحية ولكن الملاحظ هو ان عيوب انطونيوس واخطاءه تبدو واضحة بارزة في الاجزاء الاولى للمسرحية وقبل وقوع التحول في « حظه » بعبارة اخرى نجد انطونيوس نجما لامعا وسط نقائص واخطاء لا تقل لمعانا . اما الان وقد هزم هزيمة نكراء وهوى الى الحضيض مع حظه فان صفاته النبيله ازدادت بريقا وسطعت فضائله وعلت به شامخة وسط هذا الحطام . فهو يشغل نفسه وهو في أسوأ حالاته برفاهية اتباعه المخلصين ويعفو عن كليوباترا وهي سبب نكبته . ومن المقطوع به انه بذلك العفو يسيء الى نفسه لانه يعمق هوة انهياره وتدهور حاله ولكنه في نفس الوقت يفوز بمزيد من حب المشاهدين وتعاطفهم معه .

وفي المشهد الثاني عشر تدور الاحداث بالقرب من الاسكندرية حيث يرفض قيصر مطالب أنطونيوس بالسماح له ان يعيش في مصر أو أثينا كمواطن عادي . وهي المطالب التي حملها رسول انطونيوس ناظر احدى المدارس المصرية الذي لم يجد القائد المهزوم حوله من يرسله غيره ثم نجد قيصرا يستجيب لمطالب كليوباترا في ان يحكم ابناؤ ها مصر من بعدها ولكنه يشترط لتحقيق ذلك ان تقوم بطرد او قتل انطونيوس وهذا اسفين خبيث يحاول قيصر بدقة أن يوقع بين العاشقين ويفتك بحبهما ولكن قيصرا بذلك هيأ لنا ان نشاهد اختبارا عمليا لمشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس ويزيد قيصر من مساعيه الخبيثة بارسال نيدباس الى الاسكندرية لتحقيق هدفين أولهما بذل اية وعود باسمه يكون من شأنها ان يكسب كليوباترا ويبعدها عن انطونيوس والثاني التجسس على انطونيوس ونقل صورة واقعية عن كيفية مواجهته لهزيمة اكتيوم . وجدير بالذكر ان دسيسة قيصر بين العاشقين عن طريق تقديم الرشاوى لكليوباترا على حساب انطونيوس تقوم على اساس اعتقاد قيصر بانه يمكن شراء اية امرأة . فاذا اضفنا الى هذا الاعتقاد اهتمامه الدؤوب بالتنكيل بخصمه المهزوم لخرجنا بصورة عن شخصية قيصر أبعد ما تكون عن نيل التعاطف او التأييد من جانبنا ، فأين هو من انطونيوس الفارس الكريم والقائد المعطاء حتى بعد هزيمته النكراء ؟

وعندما جاء رد قيصر الى انطونيوس راح الاخير في المشهد الثالث عشر يرد برسالة يدعو فيها قيصر الى مبارزة فردية تحسم الحرب بينهما . وفي هذا المشهد يناجي اينوباربوس نفسه فيقول انه لمن الحمق ان يظل المرء وفيا لمن يتصرف بمثل هذا الطيش اي لانطونيوس . ثم يصل ثيدياس رسول قيصر الذي يصرح لكليوباترا في محاولة للدس بينها وبين انطونيوس أن قيصرا على علم بان علاقتها مع انطونيوس مفروضة عليها وليست من وحي ارادتها القلبية . وعندما يسمع اينوباربوس تصديق كليوباترا على مثل هذا الكلام يسرع على الفور لكي يحضر انطونيوس حتى يسمع بأذنيه ويرى بعينيه وبالفعل عندما يصل انطونيوس يرى ثيدياس وهو يقبل يد كليوباترا الممدودة اليه وفي التقبيل وجد انطونيوس الدليل على الرضى والقبول المتبادلين . ولذا امر انطونيوس بجلد ثيدياس قبل ان يعود الى سيدة قيصر ثم ينهال على كليوباترا مؤنبا ولكنها تنجح في معالجة الموقف باظهار مدى حبها له ويتم التصافي بينهما . ويقرر انطونيوس الدخول في معركة اخرى مع قيصر وذلك بعد ان يمضي ليلة ماجنة وصاخبة . أما اينوباربوس فيقرر اعتزال خدمة انطونيوس واللجوء الى الطرف الآخر وجدير بالذكر أن وحشية انطونيوس مع ثيدياس في هذا

المشهد تذكرنا بقسوة كليوباترا مع الرسول الذى أنبأها بزواج انطونيوس من اوكتافيا فى المشهد الخامس من الفصل الثانى . واكثر من ذلك ان المشهدين متوازيان شكلا ومضمونا . اذ يبدآن بداية هادئة تتصاعد بسرعة الى ذروة انفعالية تنتهى نهاية هادئة مع نوع من التشويق حول نهاية الاحداث . فكما أن غيرة كليوباترا قد استثيرت بسبب حبها لانطونيوس فى المشهد الاول فان انفعال انطونيوس فى المشهد الحالى ناجم ايضا عن حبه لكليوباترا التى ظن انها خدعته . وبينما ندين العنف فى كلتا الحالتين لان الضحية ـ الرسول القادم من احدهما الى الآخر ـ شخص برىء ، الا أننا نستطيع بسهولة ان نغض الطرف عن هذا العنف او نتناساه اذا ادركنا ان الباعث الاوحد هو الحب والمعاناة وبهدف التقابل الواضح بين المشهدين موضع الحديث الى تصوير حب كل من العاشقين للآخر بل ومدى تقاربهما فى الطباع . ونحن الآن نتطلع . الى معرفة الدوافع التى جعلت كليوباترا تظهر الود نحو ثيدياس . ويشكل هذا الموقف فى الواقع سؤالا طرحه شكسبير نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا . فهل هو الجبن والهلع من قيصر أم هو الدهاء السياسى ام هى طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال وميلها العام نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا هو الدهاء السياسى ام هى طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال وميلها العام للمجاملة النسائية ؟ .

وفى المشهد الاول من الفصل الرابع يحيط قيصر اتباعه علما بما حدث لرسوله ثيدياس ثم يضحك قيصر بملء الفيه ساخرا من تحدى انطونيوس ويعلن ان لقاء غد سيكون المعركة الفاصلة والختامية . ويجسد تماسك قيصر وبروده امام كل تلك التطورات مدى سيطرته على الموقف وكيف لا وهو المنتصر ؟ . المهم ان ذلك يأتى على النقيض تماما من اضطراب وجنون انطونيوس المهزوم والذى يصفه قيصر (بيت ٤) بأنه « العجوز المتوحش » او « الوحش الهرم » ، وهو نعت يضيف الى رصيد انطونيوس الكثير من التعاطف على حساب قيصر . ويتأكد رأينا هذا على نحو افضل لواننا قارنا بين معاملة القطبين المتحاربين للاعوان والاتباع . ها هو قيصر يصف الوليمه التى يأمر باقامتها لجنوده بأنها « اسراف waste) يستحقونه بما بذلوا من مجهود وما قاموا به من اعمال جلبت فيضا من الثروات (بيت ١٥ ـ ١٦) . ولكننا فى المشهد الثانى وعندما نسمع مع انطونيوس نبأ رفض قيصر للدخول فى المبارزة الفردية كما عرض انطونيوس فاننا نرى الاخير وهو يودع خدمه قائلا لهم ان هذه الليلة ربما تكون الاخيرة لهم فى خدمته . فيشير اينوباربوس الى ان هذا الحديث التوديعى قد أسال الدموع من مآقى جميع الاتباع والاعوان مما يدفع انطونيوس الى محاولة الايحاء بالآمال العريضة فى الانتصار . ويذهب انطونيوس لتناول العشاء مع كليوباترا . ولا شك ان شكسبير يهدف بهذا المشهد الى ان يزيد من تعاطف المشاهدين مع بطله انطونيوس الذى يتفانى رجاله واتباعه فى خدمته .

وبالقرب من قصر كليوباترا وفى المشهد الثالث يسمع حراس انطونيوس ليلا موسيقى غامضة تنطلق فى الهواء منبعثة من باطن الارض . ويفسرون ذلك بان حامى حمى انطونيوس البطل هرقل يهجره نهائيا فى هذه اللحظات . وهكذا يشيع المؤلف جوا من القلق والعصبية والتشاؤم عشية دخول معركة الاسكندرية الختامية ذلك ان هذه الموسيقى الخفية هى أصوات النذير بهزيمة انطونيوس . ولعل ارتباط هذه الموسيقى بالارض والهواء فى آن واحد يتصل بفكرة الموسيقى السماوية او الكونية السائدة لدى كتاب عصر النهضة . كما أنه متصل بفكرة العناصر ويمهد دراميا لموت انطونيوس المجيد لان جسمه سيدفن فى باطن الارض اما روحه فستصعد الى سماء الخلود .

هذا ما يجرى خارج قصر كليوباترا اما بالداخل ـ المشهد الرابع ـ فنجد انطونيوس منتشيا فرحا بقرب المعركة ومزهوا ببطولات يحلم بتحقيقها هذه المرة . وتساعده كليوباترا ـ وكذلك خادمه ايروس ـ فى ارتداء عدة الحرب . يودع انطونيوس كليوباترا وداع الجندى الذاهب الى ميدان القتال . وبعد ان يغادر القصر يتركنا مع كليوباترا فنسمع منها حديثا مليئا بالمخاوف من ان تصيب الحبيب هزيمة اخرى . ويعطى هذا المشهد الذى اخترعه شكسبير اختراعا . لمحة خاطفة وهامة عن صفات انطونيوس البطولية كقائد عسكرى . وترجع اهمية هذه اللمحة الى ان نشوة انطونيوس وثقته بالنصر منبعث الحماس فى دماء جنوده . كما ان هذا المشهد يجسد لنا بصورة ملموسة صفات انطونيوس كمقاتل مقدام وهى صفات سمعنا عنها الكثير طوال الاجزاء الاولى للمسرحية ولكننا لم نلمسها قط كحقيقة واقعة ولو مرة واحدة حتى الآن . والجدير بالذكر ايضا ان هدوء كليوباترا وهى تعين انطونيوس على ارتداء زى الحرب يعكس الثبات والرسوخ فى شخصية هذه الملكة فى مقابل تلعثم وارتباك ايروس .

وفى المشهد الخامس يلتقى انطونيوس مع الجندى الذى كان قد حذره سابقا من الدخول فى معركة بحرية فى اكتيوم . فيعترف انطونيوس ـ كعادته ـ بالخطأ ويخبره الجندى عندئذ بأن اينوباربوس قد فر الى معسكر قيصر . ويأمر انطونيوس ايروس بأن يرسل كلمة وداع وتحية رقيقة الى اينوباربوس على ان ترد اليه جميع الاموال التى تركها . وهكذا يزداد تعاطفنا مع انطونيوس الذى هجره صفيه وخليله واكبر اعوانه وهو هجران آدمى ملموس أعقب الهجران الالهى او الرمزى الذى قام به هرقل وسط أصداء الموسيقى الخفية فى المشهد السابق . وكما ان انطونيوس يكسب ارضا جديدة من العظمة والنبل عندما يعترف للجندى البسيط بأنه اخطأ فى اكتيوم فانه ايضا يؤكد نبله عندما لا يعتب على اينوباربوس او ينقم

عليه لهربه وانما يتنقد نفسه وحظه الذى افسد اشرف الرجال . واهم من ذلك كله ان هذا المشهد قد نجح فى تدمير وتبديد جو البهجة الذى ساد فى المشهد السابق توطئة لم سيحدث فى النهاية .

اما فى معسكر قيصر بالاسكندرية ـ المشهد السادس ـ فان الجنود يتلقون اوامر القائد بأن يعملوا على أسر انطونيوس حيا . ثم يخرج الجميع ويظهر اينوباربوس وحده على خشبة المسرح فيعبر عن ندمه العميق لانه خان سيده انطونيوس وهو الشعور الذى زاد عمقا بعد ان وصلت امواله التى كان قد خلفها وراءه عند الهرب فقرر انطونيوس ارسالها فى اثره . وهنا يقرر اينوباربوس الانتحار ويبحث عن حفرة ليقبر نفسه فيها . وبهذه الطريقة يزداد اعجابنا وتعاطفنا مع انطونيوس الذى يصفه اينوباربوس بانه « منبع للكرم » (بيت ٣١) أما جنود قيصر فيصفون انطونيوس بانه « جوبيتر » .

ونجد انفسنا فى المشهد السابع بميدان المعركة نفسه حيث يحرز جيش انطونيوس نصرا نسبيا على جيش قيصر الذى يتراجع القهقرى . وهذا النصر الذى يأتى على خلاف كل التوقعات يجسد شهرة انطونيوس العسكرية ويجعلنا نلمسها على الطبيعة كحقيقة واقعه كما انه يشد انتباهنا لترقب النتيجة النهائية بعد ان استيقظ الامل فينا من جديد بأن ينتصر انطونيوس .

وفى المشهد الثامن يعود انطونيوس مع رفاقه من المعركة منتصرين فرحين بما أنجزوا من مهام متتالية . ومع ان نشوة انطونيوس بهذا النصر كانت فى أعلى درجاتها الا انها لم تنسه أن يثنى على شجاعة جنوده وتفانيهم فى خدمته حيث كان كل واحد منهم بمثابة « هيكتور » (بيت ٧) يدافع عن مدينته المحاصرة ببسالة نادرة . وتحييهم كليوباترا وتنفخ الأبواق وتدق الطبول وترتفع صيحات النصر . وهنا نتذكر اسلوب سوفوكليس الذى تعود أن يقدم الكوارث والمصائب التراجيدية الكبرى فى مسرحياته بأغنية لكورس غاية فى النشوة والصخب ويعكس بذلك عدم وضوح الرؤية الآدمية وقصور الادراك البشرى عن فهم خبايا الامور وبواطن الناس والاحداث الجارية . كما ان مثل هذه الاغنية للكورس فى مسرحيات سوفوكليس تعد وسيلة من ضمن وسائل اخرى كثيرة يستخدمها الشاعر لخلق جو من السخرية التراجيدية التى تميز بها وهى سخرية تنبع من التناقض بين ما يدرك الانسان وحقيقة الأمور . وهى وسيلة ايضا يهدف بها الشاعر الاغريقى الى تعميق الاثر الذى سيحدثه سقوط البطل التراجيدى بعد بضع لحظات من النشوة والفرح . وتلك هى كلها الوظائف الدرامية التى يؤديها المشهد الذى بين ايدينا فى مسرحية شكسبير .

ثم ننتقل فى المشهد التاسع الى معسكر قيصر حيث تصل الى اسماع ثلاثة من حراسه صوت اينوباربوس يناجى نفسه فيقتربون منه دون ان يشعر بوجودهم . فاذ به يؤنب نفسه أعنف التأنيب وأقساه ، ويشتد عليه وخز الضمير وشعور الندم على عدم ولائه لسيده فيسقط ميتا وينقل الحراس جثمانه الى مقرهم . وجدير بالتنويه ان موت اينوباربوس بهذه الطريقة وفى هذه المرحلة من تطور الاحداث يشكل ذروة التصاعد العاطفى فى المسرحية ككل . انه الجندى المحنك والرجل العاقل الرزين الذى يموت محطما بسبب حزنه وندمه ، وهذا ما يؤكد افضلية القيم العاطفية والولاء والصداقة والحب على القيم العقلانية للحكمة والتروي والمصلحة العليا . فبأسم القيم الأخيرة هجر اينوباربوس سيده انطونيوس مما أودى بحياته وجعله يتهاوى ويتلاشى من فرط الندم واليأس . ولا شك ان شكسبير قد تعمد التركيز على هذه الفكرة بدليل انه خالف مصدره التاريخى لان بلوتارخوس ـ كما رأينا ـ جعل موت اينوباربوس بسبب شدة المرض الجسدى وقبل معركة أكتيوم بوقت قصير .

وفي المشهد العاشر يذهب انطونيوس وسكاروس الى تل عال من اجل مراقبة سير المعركة البحرية وشيكة الوقوع . ويعبر انطونيوس عن ثقته بأنه سيكسب الحرب في النهايه بطريقة او باخرى وفي اي عنصر من عناصر الطبيعة . فهو يأمل ان يحاربوه في « النار » و « الهواء » جنبا الى جنب او بدلا من « الارض » و « الماء » (بيت ٤ ـ ٥) ومع أن مثل هذا الكلام ينم عن الثقة المتناهيه وهي سمة بارزة في شخصية انطونيوس الا انه في نفس الوقت يتضمن سخرية خفية من انطونيوس نفسه الذي هزم بحرا في اكتيوم وسينهزم بحرا وبرا في الاسكندرية . اما النار والهواء ـ في مقابل البحر والبر ـ فهي تمثل الاحلام التي يهيم فيها انطونيوس الان بعيدا عن الواقع الملموس .

وفي المشهد الحادي عشر يأمر قيصر جنوده بتحاشي المعركة البرية الا اذا اضطروا الى ذلك اضطرارا ، وهذا امر له مغزاه لان أنطونيوس كان قد بنى كل خططه على أساس الدخول في معركة برية فاصلة وذلك بعد ان تلقى درسا لا ينسى في بحر أكتيوم .

وفي المشهد الثاني عشر نعود الى انطونيوس وسكاروس فنجدهما فوق التلال لمراقبة المعركة البحريه . يبتعد انطونيوس قليلا في محاولة للحصول على رؤية افضل لسير المعركة ولكي يعطي الفرصة من ناحية أخرى لسكاروس حتى يتحدث عن الطالع السيىء الذي ينتظر

انطونيوس . وعندئذ يقترب منه انطونيوس وقد جن جنونه من الغيظ بسبب أستسلام الاسطول المصري لقيصر فيؤكد ان كليو باترا قد خانته ويهدد بالانتقام منها بعنف . فتظهر كليو باترا ولكنها ما ان ترى وجهه الغاضب حتى تفر هاربة وبعد ان يصبح انطونيوس بمفرده مرة أخر يهدد بقتلها . وهذا المشهد يصور ما ستكون عليه حال انطونيوس بعد هزيمته النهائيه فهو لم يكد ينتشي بنصره السبي المؤقت حتى انتكس هكذا بهذه الهزيمة القاضيه .

وفي المشهد الثالث عشر تفر كليو باترا مذعورة امام غضبة انطونيوس فتبنى لنفسها قبرا تدخله بنية الا تخرج منه قط . وارسلت مارديان ـ خصفيها ـ لكي يخبر انطونيوس بأنها قد انتحرت وأن آخر ما نطقت به من كلمات في الحياة الدنيا كان اسمه « انطونيوس » وأمرته بأن يعود على الفور لينقل اليها صورة حية لوقع مثل هذا النبأ على حبيبها . هذه هي كليو باترا حتى في أدق الظروف وأكثر اللحظات خطورة يأتي سلوكها متسما بالدهاء والمراوغة فتلك طبيعتها الغالية . انها تكذب على انطونيوس كما سبق لها ان فعلت عدة مرات ولكنها في هذه المرة تطمع بهذه الاكذوبه ان تعيده الى حظيرتها وضمه ثانيه الى صدرها .

وهيهات ان تنال كليو باترا ما املت فيه وتاقت اليه لان انطونيوس الذي كان لا يزال في المشهد الرابع عشر مقتنعا تمام الاقتناع بان كليوباترا قد خانته وتحالفت مع قيصر ضده قد قرر الانتحار . فلما جاءه ما رديان بالنبأ الكاذب عن انتحار كليو باترا لام نفسه لوما شديدا على سوء الظن والمتقد اية ذريعة للبقاء على قيد الحياة ولم يجد مفرا من الانتحار . فأرسل الى كليو باترا في العالم الاخر كلمة اعتذار وقرر الحاق بها في اقرب فرصة ممكنة . وبالفعل أمر خادمه ايروس أن يقتله وقد أدار وجهه للخلف استعدادا لتلقي ضربة السيف فما كان من ايروس الا ان قتل نفسه مما دفع انطونيوس الى ان يسقط هو بنفسه على سيفه ولكنه لم ينجح في قتل نفسه تماما كما رفض كل من ديكريتاس والحارس اللذان هرعا الى المكان لدى سماعهما حشرجات انطونيوس أن يتما ما أقدم عليه وفشل في تحقيقه . واكتفى ديكرتياس ينزع سيف انطونيوس من جرحه واسرع به الى قيصر طمعا في مكافأة سخية . عندئذ يأتي ديومبديس ليجد ان انطونيوس لا زال على قيد الحياة فيخبره بأن كليو باترا تظاهرت بالاقدام على الانتحار خوفا من غضبه عليها فيأمر انطونيوس بأن يحملوه اليها . وهكذا يأتينا هذا المشهد بجو بتناقض مع جو المشهد السابق . لقد ذهب غضب انطونيوس وحل محله الهدوء والاستسلام مما استدر دموع ايروس ودفعه الى ان يسبق سيده الى العالم الآخر . وتأتي تضحية ايروس بنفسه مؤثر ومعبرة عن شخصية انطونيوس الذي لا يوجد من يستحق مثل هذا التفاني من قبل اعوانه سواه . وتكمل تضحية ابروس بنفس الصورة التي شرع في رسمها انتحار اينوباربوس كما انها تناقض مهارة ديكريتاس الانانيه وانتهازيته التي هيأته لان ينضم الى صفوف قيصر . اما انطونيوس العملاق فقد ارتفع الى مستوى البطل التراجيدي ليس فقط بتفانيه في حب كليو باترا ولكن ايضا بتفاني كل من حوله في خدمته .

وفي المشهد الخامس عشر تعلن كليو باترا انها لن تبرح [١٥] قبرها قط وعندما يحملون أنطونيوس اليها بين الحياة والموت ـ وهو ما يذكرنا بعودة هرقل من رأس كينايون الى تراخيس فوق جبل اويتي كما يرد في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس ومسرحية « هرقل فوق جبل أويتي » لسينيكا ـ يضعونه عند اسفل القبر فتشده كليو باترا اليها في القبر بواسطة الجبال وبمساعدة وصيفاتها . وينصحها هو بأن تهادن قيصر على الا تثق الا ببروكوليوس من بين رجال قيصر جميعا . ويلفظ انطونيوس انفاسه الاخيره بين أحضان كليو باترا مطمئنا راضي النفس لانه لم يستسلم لعدوه وانما كان هو الذي انتصر على نفسه لكرامته وبطولته . وتستشعر كليو باترا عبث الحياة وعدم جدوى الاستمرار فيها دون الحبيب النبيل وتقرر دفن انطونيوس على وعد بقرب اللقاء .

وبعد موت انطونيوس واختفائه من مسرح الحياة والاحداث الى الأبد كان من الطبيعي ان تحتل كليوباترا اهتمام المؤلف ومشاهديه طوال الفصل الخامس بصفة تامه فهي الآن تمثل المحور الذي تدور عليه كل الاحداث والمركز الذي تحيطه كل الشخصيات بكلماتها وتصرفاتها . ففي المشهد الاول وبعد ان ارسل قيصر وولا بيلا الى انطونيوس يأمره بالاستسلام كان ديكريتاس في نفس الوقت قد وصل بسيف انطونيوس معلنا موته الى قيصر الذي بكى متأثرا بنهاية غريمه . ويؤكد قيصر لرسول كليو باترا حسن نواياه وما ان يعود هذا الرسول الى الملكة حتى يكون بروكوليوس قد وصل في اثره قادما من قبل قيصر لكي يزيل مخاوف كليو باترا حتى لا تنتحر فتحرمه المجد في ان يقودها في موكب نصره بروما. ويرسل قيصر رسولا آخر هو جاللوس . وفي هذا المشهد يثني قيصر على انطونيوس ثناء مستطابا وهو ما يضيف الى رصيد انطونيوس من التكريم الذي لاقاه بعد موته من قبل اتباعه . الا انه من الملاحظ ان نغمة هذا المشهد هادئة وعمليه في مقابل الغنائيه الصاخبة في المشهد السابق فلعل شكسبير قد أراد أن يريح الأعصاب بعض الوقت تمهيدا للذروة النهائية .

---

(١٥) الجدير بالملاحظة ان كتابنا العرب قد اساءوا فهم كلمة Monument الواردة في نص شكسبير فترجمها د. لويس عوض بـ « المعبد » انظر ترجمته ص ١٣٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٠ ، ١٥١ الخ . أما الدكتور عبدالحليم حسان في كتابه « انطونيو وكليوباترا » . دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، (مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٧٢) فيتحدث دائما عن « قلعة » كليوباترا (ص ١٧٧ ، ص ١٨٣ الخ) والحقيقة ان المقصود هنا هو القبر الذي بنته كليوباترا لنفسها .

ويعد المشهد الثاني اطول مشاهد المسرحية قاطبة اذ يبلغ عدد أبياته الاثنين والستين بعد الثلاثمائه . وفيه نرى كليو باترا داخل قبرها نسمعها تعبر عن احتقارها لقيصر « الحظ » ويصل بروكوليوس ويقف خارج القبر بينها تتحدث كليو باترا اليه . ويقتحم جاللوس ورجاله هذا الهيكل ويحولون بين كليو باترا وأن تطعن نفسها ثم يأتي دولا بيلا فيزيد من مخاوفها ويؤكد لها ان قيصرا قد عقد العزم على ان يعرضها في موكب نصره . وفي تلك اللحظه يدخل قيصر نفسه ويهددها بقتل أبنائها ان هن أقدمت على الانتحار فتعطيه هي قائمة بجوهراتها وكنوزها وتستدعي الخازن سيليوكس . ولكن الاخير يكشف لقيصر انها إدخرت لنفسها نصف كنوزها على الاقل . فتثور ثائرتها ويجن جنونها وتهجم على سيليوكوس هجمة شرسة . ويسمح لها قيصر بالاحتفاظ باموالها ويعرض عليها الود والصداقة . وبعد خروجه تؤكد عدم ثقتها فيه فتأمر وصيفاتها بأن يلبسنها الزي الملكي ويرصعن تاجها بالحلى ويزينها بنفس الزينة التي كانت قد ذهبت لتقابل بها انطونيوس اول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ثم يأت فلاح مصري حاملا سلة مليئة بفاكهة التين التي تخفي تحتها الأفاعي ويرحل بعد ان يسلم السلة . وتزين الوصيفات مليكتهن . وتسقط ايراس جثة هامدة على اثر لدغة من احدى أفاعي السلة فيما يبدو . وتضع كليو باترا أفعى اخرى في صدرها وتموت منشرحة لانها خدعت قيصر المنتصر وفوتت عليه أن يحقق امله ، وسلبته أغلى درة في موكب نصره . ويندفع احد الحراس الى داخل القبر ويدرك شارميان الوصيفة قبل ان تلفظ انفاسها الاخيرة . ثم يأتي قيصر مسرعا بعد ان توجس خيفة من وقوع ما وقع بالفعل . فيأمر بدفن كليو باترا جنبا الى جنب مع انطونيوس . ويخلق هذا المشهد الختامي قدرا كبيرا من الاثارة بسبب سرعة ايقاعه وطول زمنه انه مشهد يشد انتباه النظارة من اول لحظاته الى آخرها التي هي ايضا وفي نفس الوقت اللحظات الاخيرة في المسرحيه ككل . لقد بدأت كليو باترا منذ اللحظة الاولى في المشهد تستحث همتها للاقدام على الانتحار ولكننا كنا نشك في صدق ما قررت وهي تفاوض بروكوليوس وعندما يقتحم جنود قيصر القبر عليها تحاول ان تطعن نفسها فيمنعونها . كما ان شغفها لمعرفة نوايا قيصر تجاهها واحتجازها بعض الاموال من خزانتها كل ذلك يوحي بترددها في الانتحار وتشبثها بالحياة . ولكن ما ان يكشف امر اختلاسها بعض الاموال ، وتتأكد من نوايا قيصر الحقيقيه لم يعد بها اي تردد ولم يعد بنا اي شك في تصميمها على الموت فتلبس تاج الملك وتخلع عن نفسها خوف النساء وتثبت انها اصبحت في شموخ ورسوخ اعمدة الرخام . ويأتي موت وصيفتيها ايراس وشرميان كنوع من التصعيد والتكريم لموتها الذي يأتي كذروة لتطور الاحداث في هذا المشهد تماما كما كان موت كل من اينوباربوس وايروس تدرجا مشرفا نحو نهاية انطونيوس المجيدة في المشاهد السابقة .



ثالثاً رسم الشخصيات

وكما لاحظنا فان كثرةتغيير المنظر من مشهد الى مشهد بالمسرحية تشكل حقا مشكلة عويصة بالنسبة ليس فقط لمخرجي بل والنقاد هذه المسرحية . كما انها تعد - في نظر البعض - خرقا متعمدا للأصول الأرسطية في التأليف التراجيدي . ولكن الأمر - كما يرى بعض الدارسين - لم يكن كذلك بالنسبة لشكسبير ولا بالنسبة لجمهوره . لقد نظم الشاعر الفذ مسرحيته معتمدا على قوة التعبير الكامنة في اللفظة الشعرية الغنية بدراميتها ولم يعول كثيرا على الأدوات المسرحية الاخرى . أفلا يعد ذلك اقتربا من المسرح الكلاسيكي الأرسطي ؟ أليس أرسطو هو القائل بأن الاخراج المسرحي او المنظر (OPSIS) لا يدخل في فن الدراما ؟ . اليس من الواضح ان مسرحية « انطوني وكليو باترا » تحتفظ بفضول الجمهور وتشوقه في حيوية دائمة حتى النهاية ؟ . الا يتورط المرء بعواطفه في احداث هذه المسرحية بفضل الايقاع السريع وسمة الاستمرارية في تطور الحدث الدرامي وتنوع الحوادث وتباين الميول والشخصيات وتغيير المكان بكثرة وسرعة مذهلة ؟ .

الحقيقة ان « انطوني وكليو باترا » من بين كل مسرحيات شكسبير التاريخية توضع في مركز الصدارة بلا جدال . فلم تتبع حقائق التاريخ ومعطياته بدقه متناهية في أية مسرحية ، مثلما حدث في هذه المسرحية . ربما كانت هناك مسرحيات اخرى قليله ظهرت فيها « قدرة شكسبير الملائكيه » ولكن هذه القدرة - كما يؤكد كوليريدج - تبلغ أقصى طاقاتها . في هذه المسرحيه المدهشه التي بين أيدينا (١٦) يتحاور الناس ويتجادلون ويتهم الواحد منهم الآخر او يلتمس بعضهم لبعض العذر او يسخر منه او يصطفيه وينادمه على أنخاب الود والصداقه أو يعقد صفقات الزواج ومعاهدات السياسه او يستقبل ويودع قادما او راحلا يفعلون كل ذلك في الفصول الثلاثة الاولى بعيدا عن الاقتتال والخوف

(١٦) "**angelic strength**" هي الصفة التي خلعها هذا الناقد على المسرحية

S.T. Coleridge, Notes on "Antony and Cleopatre". From Essays and Lectures on Shakespeare (1808), of S.C.S. Gupta, Aspects of Shakespearian Tragedy (Calcutta, Oxford University Press (1972), pp. 31 — 60.

والبكاء وهي الاشياء التي يدور حولها الفصلان الاخيران . نعم فمن المدهش انه لا تبدر اي بادرة للعنف الوحشي الفتاك قبل معركة اكتيوم وحتى هذه ايضا لا نرى تفاصيل القتال العنيف فيها بالطبع « وعندما يموت اينوباربوس فانه لا ينتحر بالعنف وانما يتهاوى بهدوء نحو الموت والسكينه الأبديه ، في الواقع انه لا ينتحر بل يتلاشى . والاحاديث التي نسمعها ليست بعنف احاديث ما كبث أو ليدي ما كبث او عطيل على سبيل المثال . ومع ذلك تأتي النهايه قاسيه العنف ومروعة التأثير . والمدهش ان هذا العنف المروع يأتي كنتيجة منطقيه وطبيعيه لاحداث وأحاديث الفصول الثلاثة الاولى الهادئه (١٧) .

وتجمع هذه المسرحية بين الكبرياء الرومانيه والفخامة الشرقيه بل وتعلق مصير شخصياتها ومستقبل العالم كله على نتيجة الصراع بين هذين العنصرين . ولقد تقمص شكسبير هذه الشخصيات . وتحدث بلسانهم وفعل افعالهم ولم يقدم لنا دمي او ادوات يحركها بخيوط رفيعة وانما قدم شخصيات آدميه حية تتنفس وتتحرك بوحي ارادتها الذاتيه ومع ذلك تؤدي الدور الذي أراده لها الشاعر المؤلف ان رسم شخصية كـليو باترا وحدها ـ وسيأتي حديثنا عنه بالتفصيل ـ يعد آية من الآيات الدرامية الرائعة . فهذه الملكة المصريه تعبد اللذة والمظاهر وتدرك مفاتن جمالها الآسر وتزهو بها ولكنها بفخامة مظهرها الملكي ورفاهية احاسيسها النسائيه وشدة اسرافها المادي والعاطفي لاتتناسب الا مع شخصية انطونيوس كما رسمها شكسبير فارسا نادرا وعاشقا للحياة .

وتوحد بالمسرحية بعض الاشارات التي يمكن ان تساعد النقاد المتحمسين لتفسير هذه المسرحية وشخوصها على اسس ارسطيه . فأنطونيوس وفق هذا التفسير بطل تراجيدي وقع ضحية الغطرسة اي خطأ تعدى الحدود او مايسميه الاغريق « هيربس » (hybris) فلقد خضع انطونيوس لعواطفه واهوائه خضوعا فيه شطط واسراف . ويحث اجريبا قيصر على اعلان « غطرسة » انطونيوس للشعب الروماني (و ٣ م ٦ ب ٢) . وبعد موت انطونيوس تقول كليو باترا « لكم اتمنى ان القي بهذا الصولجان في وجه الالهه الحاسدة (inturious) ولأخبرهم بأن علمي هذا كان يضارع عظمتهم حتى سلبوني جوهرتي » (ف ٤ م ١٥ ب ٧٥ ـ ٧٨) . فهنا نجد فكرة « حسد » الآلهه و « حقدهم » (phthons) على البشر الذين تخطوا حدود بشريتهم ووقعوا في خطأ « الغطرسه » . وهي الفكرة التي قامت عليها مسرحيات اغريقيه تراجيديه كثيرة وترددت اصداؤها في كتاب أرسطو « فن الشعر » . ولا شك ان شكسبير على وعي بهذه الفكرة لانه يرددها اكثر من مرة في مسرحيته. فبالاضافة الى ما تقدم ها هو اجريبا يقول بعد اعلان موت انطونيوس وتعليق ما يكيناس عن المزايا والنقائص في شخصيته : « انتم ايها الالهه يا من تمنحونا بعض الاخطاء لكي تجعلونا بشرا (لاآلهة) » (ف ٥ م ا ب ٢ ٨) . اما كليو باترا فتقول ان انطونيوس الميت « يسخر من حظ قيصر الذي مامنحته اياه الالهه الا لتتذرع بعد ذلك به في الغضب عليه » (ف ٥ م ٢ ب ٢٨١ ـ ٢٨٣) . ومع ذلك فنن نميل الى دراسة شكسبير بعيدا بعض الشيء عن قواعد ارسطو التي بالقطع لا يمكن استبعادها تماما ونحن بصدد دراسة اي مؤلف مسرحي .

وتظهر دقة شكسبير بصورة ملموسة في رسم الشخصيات بغض النظر عن ما اذا كانت هذه شخصيات ارسطية ام غير أرسطية . فالشاعر مثلا قد جعل تابع انطونيوس اي اينوباربوس محاربا محنكا في البر لا في البحر كرمز مجسد لقوة انطونيوس نفسه في القتال البري . أما ميناس رجل بومبي فهو محارب محنك في البحر رمزا لقوة هذا الزعيم وخبرته في الحروب البحرية (ف٢م٦ب٧٨ وما يليه) . وهكذا كان من المناسب أن يستضيف بومبي رجال الائتلاف الثلاثي فوق ظهر سفينته فهي رمز لهذه القوة البحرية من ناحية كما انها من ناحية اخرى وقد جمعت بين المتناقضات وهزتها العواصف والامواج تمثل عالم السياسة الرومانية آنذاك . ومعنى آخر تمثله هذه الحادثة وتشير اليه ، ذلك ان المضيف بومبي الذي كان انطونيوس قد سلب بيت ابيه يرفض الان ان يلتقي باعضاء الائتلاف الثلاثي الا على البحر وفوق سفينه لان البر ـ الذي يمثله بيت ابيه ـ كان قد اغتصب منه . ومما يؤكد هذا المعنى انه بعد انتهاء وليمة بومبي فوق ظهر السفينة وعند اتجاههم صوب الشاطىء يتذكر بومبي حادثة إغتصاب منزل ابيه (ف٢م٧ب١٢١) . وهنا تجدر الاشارة الى انه اذا كان لقاء الحلفاء الثلاثة مع المتمرد بومبي قد تم على ظهر سفينة راسية على شاطىء البحر فان اللقاء الفاصل بين انطونيوس وقيصر كان ايضا بحريا في اكتيوم . لقد اغتصب انطونيوس المنزل اي الارض فخسر البحر وكان ذلك معناه خسران كل شيء في النهاية .

ومن دقة شكسبير ايضا ان احدا لا يطلق على انطونيوس لقب « القائد الاعلى المنتصر » أو « الامبراطور » (Emperor) الا في ميدان الحرب بأتيوم حيث يخاطبه به ألصق الناس به اي اينوباربوس (ف٣م٧ب٢٠) وهذا يعني دراميا اشارة خفية الى أن المنتصر في معركة اكتيوم هو

---

(١٧) برادلي (ترجمة حنا الياس) ، التراجيديا الشكسبيرية ، الجزء الثاني ص ١٩٩ وما يليها ، والجدير بالذكر ان برنارد شو قال ان الاساطير القديمة تقدم لنا كيركي وهي تمسخ الابطال الى خنازير اما شكسبير في « انطوني وكليوباترا » فيحول خنزيرا (اي انطونيوس) الى بطل وذلك عن طريق بطلة ليست من الآلهة ولكنها غجرية .
AP. Gupta, op. cit., p. 31.

بحق الامبراطور . ولذلك السبب اعاد جندي قديم نفس التسمية في نفس المشهد (بيت ٦١) . ومن الدقة ايضا ان انطونيوس يخاطب كليوباترا في اكتيوم (نفس المشهد ب ٦٠) قائلا « ياثيتيس » وهي ام البطل الاغريقي الاشهر أخيلليس وربة البحر الاسطورية ومن ثم فان هذا الاسم يشير الى قوة الاسطول المصري الذي تقوده كليوباترا في المعركة . وبالتالي فاننا نستطيع ان نتفهم اصرار كليوباترا على أن تدور الحرب بحرا لا برا ونستطيع ايضا ان نتخيل تأثير انسحابها باسطولها من المعركة في مراحلها الاولى .

وتتميز هذه المسرحية عن غيرها من المسرحيات الشكسبيرية بمقدار الغموض الذي يكتنف شخصياتها ، ولاسيما شخصية كليوباترا وقيصر . وسنعود للتحدث تفصيلا عن شخصية كليوباترا ونكتفي هنا بالاشارة فقط الى اننا لا نستطيع التمييز بين الطبيعة والصنعة في سلوكها طوال المسرحية . اما قيصر فهو سياسي من الطراز الاول يعبر عن نفسه بطريقة غامضة ويدرك تأثير ووقع كلماته على سامعيه ولا نستطيع ان نعرف بسهولة ماذا يعني بالضبط وماذا يدبر . هذا ويشيع في المسرحية ككل جو من السخرية التراجيدية المخففة الى حد ما . وتنبع هذه السخرية اساسا من اننا نحن المشاهدين نحيط باشياء لا تعلمها شخصيات المسرحية نفسها . فنحن مثلا نعرف حقيقة . شاعر انطونيوس تجاه كليوباترا اكثر مما تعرف هي نفسها . وبالمثل نعرف عن احاسيسها اكثر مما يعرف انطونيوس وندرك بحكم موقعنا من الأحداث مدى التضارب في بعض آراء هذه الشخصيات ونعرف مدى تخبطهم . اننا مثلا نتعرف على حقيقة مشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس من خلال سلوكها اثناء غيابه في الفصل الأول المشهد الخامس ومن عنفها مع الرسول الذي انبأها بزواجه من اوكتافيا في الفصل الثاني (المشهد الخامس) وهذه امور ما كان انطونيوس ليشهدها بنفسه . ولكننا ايضا نعرف مالا تعرف كليوباترا من ان هذا الزواج تم لتحقيق اغراض سياسية معينة وجاء ضمن بنود اتفاقيات تحالف مؤقت . ونحن نتوقع ـ من خلال تنجيم العراف المصري وتنبؤات اينوباربوس ـ عودة انطونيوس الى كليوباترا التي لا يمكن ان تتوقع ذلك بقدر ما تعلم عن هذا الزواج وعن انطونيوس . ومثل هذه الرؤية من الموقع الممتاز والافضل من أي موقع تحتله اية شخصية بالمسرحية يجعلنا نحن المشاهدين لا نرى في هؤلاء الابطال انفسنا او بعبارة اخرى يجعل تعاطفنا معهم ذهنيا اكثر منه عاطفيا او قلبيا وهذه حقيقة تقربنا كثيرا جدا من عالم سينيكا الفيلسوف بقدر ما تبعدنا عن التراجيديا الاغريقية الكلاسيكية .

وتشيع روح السخرية كذلك في المسرحية من خلال تطور شخصية اينوباربوس الذي اكتسب احترامنا وفاز بثقتنا لما اتسم به من الكياسة وحسن التصرف والعقلانية بصفة عامة . ولكنه عندما يهجر انطونيوس يفقد حتى احترامه لنفسه وتقتله مشاعر الندم وهكذا يصبح ضحية العاطفة التي طالما احتقرها . وبالمثل فان انطونيوس الذي يبدو انه قد عاد الى وعيه عندما قرر العودة الى روما لمباشرة مهامه القومية نجده في روما وقد تضاءل الى جوار غريمه وزميله قيصر واصبح شخصا من الدرجة الثانية،وهذا يعني ان شكسبير بعبقريته الدرامية الفذة قد استطاع ان يجعلنا نرى انطونيوس عظيما فقط عندما يقف في وجه روما اي في بقائه بالاسكندرية الى جوار كليوباترا .

ويعد رسم شخصية اينوبابوس في حد ذاته انجازا ضخما ليس فقط في ميدان التحليل النفسي ولكن ايضا في فن الحبكة الدرامية . ففي الوقت الذي فقد فيه توازنه بعد أن ترك قائده وعانى من جراء ذلك مر المعاناة النفسية نجد هذا الرجل الذي اتخذ جانب العقل عندما . ترك انطونيوس اللاعقلاني يقع فريسة العواطف ويغني بسببها . فمنظر انطونيوس وهو يودع خدمه يجعله يذرف دمعا ساخنا ونراه بعد ذلك بقايا حطام من انسان في الفصل الرابع المشهد السادس (بيت ١٨) . وعندما تصل اليه امواله بناء على اوامر انطونيوس نفسه تستغرقه الآلام النفسية وتأتي على ما بقي من قدرته على المقاومة فيذبل عوده ويغني في اليأس والندم . وهكذا فان ما قضى على اينوباربوس في النهاية لم يكن انحيازه الى العقل بل انغماسه في العاطفة اوعلى وجه التحديد شعوره بالندم لخيانة « منجم الكرم » انطونيوس . ويعد موته بهذه الكيفية انتقاما للعاطفة من رجل العقل . وهنا تجدر الاشارة الى ان وضع اينوباربوس رمزا للمنطق والعقل تابعا مخلصا لانطونيوس رجل العاطفة والقلب امر ذو مغزى عميق . فاينوباربوس بتفانيه في خدمة سيده يرمز الى سيادة العاطفة في هذه المسرحية وعندما يهجره يغني نهائيا لانه تخلى عن العواطف النبيلة المتجسدة في انطونيوس وكان جزاؤه ان يقع في هوة العواطف الفتاكة . وهكذا يسجل شكسبير مهارة نادرة في خلق الشخصية الثانوية ذات الوظيفة الدرامية الهام .

وبالنسبة لعنصر الاخلاص والولاء في المسرحية يقول كانتور (Paul A . Cantor) ان الاخلاص أساس في السياسة الامبراطورية والحياة الخاصة بدليل ان انطونيوس وكليوباترا يختبر كل منهما الآخر باستمرار ليتأكد من اخلاصه . ولما كانت شخصيات المسرحية كلها لا تقف على ارض صلبة حتى ان الجنود يبدون وكأنهم بلا قائد ولم يستطع إن اينوباربوس ان يجد في الامبراطورية قضية عامة يقف تحت لوائها . فلما اعتبر ان تصرفات انطونيوس في اكتيوم مشينة (ف٣م٣ب١٠) رأى أنه من المشين ان يواصل الولاء له وخدمته . فلما انهار انطونيوس تماما أيقن اينوباربوس أنه فقد ظله وأن السير وراءه غير منطقي (ف٣م١٣ب١٩٤ ـ ٢٠٠) ويتلاشى ولاء اينوباربوس لأنطونيوس . ولما كانت قضية

انطونيوس ليست بالشيء المشرف فان خسة اينوباربوس تجاهه لها وجاهتها لان التضحية من اجل المصلحة العامة شيء والتضحية لصالح فرد شيء آخر . ولكن اينوباربوس يعيش في مجتمع فيه الولاء والاخلاص للسيد هي الفضيلة الوحيدة المعترف بها . وهكذا عندما يذهب اينوباربوس الى معسكر اوكتافيوس يجد ان الوصمة قد لصقت به كخائن لسيده ولاجيء (ف٤م٦ب١٠ ـ ١٧) (ف٤م٩ب٢١ ـ ٢٢) . وغني عن القول أنه عندما يكون الصالح العام هو الفيصل يحارب الجنود في الميدان بهدف واحد هو تحقيق النصر ولكن عندما يصبح الولاء هو قيمة الانسان الاسياسية يمكن أن نجد ـ في ظروف ما ـ جنديا يفضل الهزيمة على النصر وهذا ما نجد في حديث فينتديوس (ف٣م١ب٢٢ ـ ٢٤) اما اينوباربوس بعد ان فقد انطونيوس كقائد لم يعد يرى امامه شيئا يعيش من أجله فيموت ميتة العشاق وفي ضوء القمر وآخر كلماته « انطونيوس » (ف٤م٩ب١٢ ، ٢٣). (١٨)

وتقوم شخصية اينوباربوس في الواقع بعدة وظائف تؤهله لان يحتل مرتبة أهم من مجرد أداء دور « الجوقة » في المسرحيات الاغريقية . فهو الذي بتعليقاته الدسمة يوضح للمشاهدين الخلفية الضرورية لفهم الاحداث والشخصيات وهو الذي يلعب دورا هاما في عقد المصالحة بين بومبي ورجال الائتلاف الثلاثي وفي اتمام زواج انطونيوس من اوكتافيا . وهو الذي يمهد للاحداث بصورة درامية ناجحة وان كانت مألوفة ونعني تنبؤاته . كما أنه يقف في المسرحية نقيضا لسيده وزعيمه انطونيوس ولكنه النقيض الذي قصد بوجوده ابراز ملامح شخصية انطونيوس على نحو اوضح واظهار بعض النقاط الخفية فيها عن طريق القاء الأضواء عليها وذلك بفضل اتاحة فرصة المقارنة بين النقيضين . والجدير بالذكر هنا ان هذه الشخصية بكل ابعادها الدرامية من خلق شكسبير وابداعه العبقري لان كل ما اخبرنا به بلوتارخوس هو ان شخصا يدعى درميتيوس اينوباربوس هجر انطونيوس في اكتيوم وأن أنطونيوس ارسل اليه أمواله وأنه مات بالحمى . أما شكسبير فقد خلق منه شخصية محبوبة ومحل ثقة يتمتع صاحبها بوضوح الرؤية ويمثل الذوق العام ويعبر عن آرائه بموضوعية كاملة دونما انفعال . يميزه بروده لان يكون صديقا وتابعا لأحد القياصرة الرومان فهو جندي محترف صلب ولكنه الى جانب ذلك يتمتع بالميل الى السخرية خفيفة الظل ويشرب الخمر بوعي وخبرة المدمنين ومرونة الندامى الظرفاء . فعندما لعبت الخمر بعقول الجميع في وليمة بومبي فوق ظهر السفينة برزت صورة اينوباربوس كرجل رصين غلبه سحر الخمر (ف٢م٧ب١١٥ ـ ١١٦) . وبعبارة اخرى فان شكسبير لم يجد من بين شخصيات المسرحية من هو اكثر صلاحية للتعبير عن مدى المجون الذي ساد هذه الوليمة من اينوباربوس الرزين . ويبلغ الانتشاء باينوباربوس الى حد انه هو الذي يدعو انطونيوس الى رقصة « اتباع باكخوس المصريين » وفي هذه الرقصة نفسها يجتمع باكخوس اله الخمر الاغريقي الروماني الذي يتعبد الناس له برقصات واحتفالات ماجنة صاخبة مع الترف المصري والسحر الشرقي . فاينوباربوس اذن لا يعرض عن التمتع بالملذات التي تتيحها احيانا الحياة العسكرية . انه لا يكره النساء ويختلط بوصيفات كليوباترا الجميلات ويتمتع بذلك ايما تمتع . وهو معجب بكليوباترا رغم علمه بمساوئها ومغبة ارتباط أنطونيوس بها وينبغي ان لا ننسى ما قاله لانطونيوس وما معناه ان من لم يرى كليوباترا فقد افتقد رؤية قطعة جميلة من هذه الدنيا . ويتمتع اينوباربوس بشخصية جندي الحرب الصارم الذي ان جد الجد وسمع نداء الواجب نحى كل شيء جانبا بما في ذلك النساء (ف١م٢ب١٢٨) هذا هو رأيه الخاص وموقفه الثابت من الحياة الذي يمثل تحذيرا خفيا لانطونيوس المتأرجح بين عواطفه تجاه امرأة وواجباته تجاه وطنه ومجده .

وعندما يطلع انطونيوس تابعه المخلص ابنوباربوس على قراره بالرحيل من الاسكندرية الى روما ـ الفصل الاول المشهد الثاني ـ يحاول اينوباربوس ان يثنيه عن ذلك محذرا مما سيلقاه انطونيوس في روما من نفاق . ويعد هذا التحذير في حد ذاته مثلا واضحا لوظيفة اينوباربوس الدرامية وهي التمهيد عن طريق التنبؤ بما سيقع مستقبلا من أحداث . ومن الملاحظ ان اجمع تنبؤاته قد تحققت وتأكدت فعاليتها . قال لانطونيوس وقيصر « اذا اتفقتما الآن على ان تكونا صديقين فيمكنكما ان تستأنفا خلافاتكما عندما تنتهيان من القضاء على بومبي وابعاده عن طريقكما حينئذ سيكون لديكما الوقت الكافي للشجار ان لم يشغلكما شاغل آخر » (ف٢م٢ب١٠٧ ـ ١١٠) . واذا كان انطونيوس المتفائل دوما قد غضب لدى سماع هذا الكلام وأنب صاحبه بعنف فان قيصر بعيد النظر قد تقبله بحذر وتحفظ بسيط يمس اسلوب العرض اي الشكل لا المضمون . المهم أن تنبؤ إينوباربوس بحدوث الانشقاق بين الحليفين الغريمين قد تحقق في نهاية المسرحية واشتعلت نار حرب ضروس بينهما لم تنته الا بموت انطونيوس . واينوباربوس هو ايضا الذي تنبأ وهو لا يزال في روما بعودة انطونيوس الى كليوباترا (ف٢م٦ب٢٣٦ ، ف٢م٦ب١٢١) وان زواجه من اوكتافيا سيعمق هوة الخلاف (ف٢م٦ب١٢٣) وأن وجود كليوباترا في ميدان المعركة بأكتيوم سيكون كارثة على انطونيوس (ف٣م٧ب٨) وأن قيصر سيرفض منازلة أنطونيوس في مبارزة فردية (ف٣م١٣ب٢٩) وأن ثيدياس سوف يجلد (ف٣م١٣ب٨٨) .

---

(١٨) Cantor, op. cit., pp. 145 — 149 & 154.

وتبدو دقة اينوباربوس وامانته التي لا تعرف انصاف الحلول على نحو اكثر وضوحا عندما توضع جنبا الى جنب مع نفاق ليبيدوس وانتهازيته . فاينوباربوس ينأى بنفسه عن أن يتضرع الى انطونيوس كما يقترح عليه ليبيدوس (ف٢م٢ب٣) ويكتفي بالوعد أن يطلب من سيده الاجابة على أسئلة قيصر بطبيعته المعهودة والمعروفة بالصراحة والصدق اما ان يتضرع اليه بأن يلتزم اللطف في الحديث والمجاملة فهو لا يناسبه ولا يناسب سيده . وعندما يشير اينوباربوس الى عبث التحالف المبرم والصداقة المصطنعة بين انطونيوس وقيصر (ف٢م٢ب١٠٧) فإنه يكشف عن بعد نظره ونفاذ بصيرته ويسكته أنطونيوس بالتأنيب العنيف فيقول اينوباربوس « لقد كدت انسى ان الحقيقة ينبغي ان تظل صامتة » . وهو تعليق لاذع يدل على ان دبلوماسية الائتلاف الثلاثي تقوم على اي شيء كان ما كان سوى الحقيقة . واينوباربوس هو الذي يصف مايكيناس بعبارة محكمة قائلا انه « نصف قلب قيصر » (ف٢م٢ب١٧٧) . اما اعتزاز اينوباربوس بمهنته وحرصه على أداء واجباته واعتداده بذلك فيتجلى في عدم موافقته على تدخل المرأة في الشئون العسكرية (ف٣م٧) وعندما يعلم بفرار انطونيوس من معركة اكتيوم يصر على البقاء الى جواره في محنته رغم خطورة الموقف ويقول « سأتبع حظ أنطونيوس المجروح رغم ان المنطق يقف ضدي » (ف٣م١٠ب٣٤) وهو لا يفهم كيف يفضل انطونيوس امرأة ـ مهما كانت ـ على مجده العسكري (ف٣م١٣ب٧) ويتعجب كيف يجري وراء كليوباترا الهاربة (ف٣م١٣ب٤) . ومن السخرية ـ كما سبق القول ـ ان اينوباربوس الذي يعيب على انطونيوس تغليب العاطفة على العقل وتلبية نداء القلب على حساب أداء الواجب قد وقع في نفس المحظور لأنه اصر على البقاء الى جانب المهزوم مغلبا القلب والعاطفة على صوت العقل والمنطق .

واذا كانت شخصية اينوباربوس تمثل دراسة نفسية دقيقة لرجل معتدل وقور فان رسم شخصية قيصر يمثل غوصا في عقلية الرجل السياسي . وتصور لنا الروايات التاريخية قيصر ـ أو بالكامل جايوس يوليوس قيصر اوكتافيانوس المعروف منذ عام ٢٧ ق . م باسم اوغسطس ـ رجلا وسيما لطيفا مع النساء لا يعزف عن الترفيه او ممارسة الهوايات الرياضية والصيد ولا يعرض عن سماع او القاء بعض الفكاهات . ومع انه كان مثقفا وخطيبا الا انه كان ـ كالكثيرين من أفراد الشعب الروماني ـ يؤمن بالخزعبلات . ولقد سبق لشكسبير ان تناول دراسة شخصية رجل السياسة في « هنري السادس » (١٥٩٢) و « هنري الخامس » (١٥٩٩) و « يوليوس قيصر » (١٦٠٠/١٦٠١) . ومن تحليل هذه الشخصيات الشكسبيرية نرى ان الحياة السياسية تتطلب التحلي ببعض الصفات التي قد لا تناسبنا او تحوز على رضانا في الحياة الخاصة . كما انها قد تستلزم التخلي عن بعض الصفات التي يمكن الاستغناء عنها في حياتنا الشخصية . واذا كان عصر شكسبير قد اتسم ببعض مظاهر العنف والخروج على القانون فان تأكيد الذات كان الوسيلة المثلى لضمان النجاح في عالم السياسة . كان هناك تهديد دائم بالعصيان المدني والتآمر المسلح مما استتبع ان يكون الحاكم خشنا عنيدا يستطيع أن يدمر الأهواء الشخصية ويقضي على المطامع الفردية من اجل الصالح العام . ولا غرو أن يلجأ الحاكم آنذاك للأسلوب الماكيا فيللي ابتغاء التغلب على العناصر المتمردة . ولقد كان قيصر شكسبير رجل دولة من هذا الطراز ، لقد تلون بمختلف الالوان وارتدى شتى اقنعة الزيف والخداع فصار انسانا غامضا . لقد ضحى بحياته الخاصة فهكذا يبدو من معطيات المسرحية التي لا تظهره امامنا إلا غارقا في شئون الحياة العامة بعيدا عن كل ما هو خاص بنفسه او بأسرته . ولكن أهم ما يهم قيصر هو ان يحدث احسن الانطباعات لدى الناس عن نفسه فهو حريص تمام الحرص على أن يقول ويفعل الشيء الصحيح وفي الوقت المناسب . ومع ذلك فلا يمكن أن نقبل الا أقل القليل من كلامه على انه امر صادق ومسلم به فأغلب كلماته تبطن اكثر مما تظهر وتحوي أغراضا سياسية وتضم اكثر من معنى ولا يمكن الاعتماد عليها . وبعبارة أخرى ليس من السهل دائما أن نعرف ماذا يقصد قيصر بما يقول . انه يتمتع ببعد نظر سياسي مما يمكنه من رسم كل خطوة يخطوها نحو هدفه النهائي وهو التربع على عرش السيادة العالمية . لقد اعتبر قيصر نفسه محظوظا عندما علم بان انطونيوس ترك كليوباترا متجها الى روما فلقد كان آنذاك في امس الحاجة الى عون أنطونيوس وقوته العسكرية من اجل تحقيق هدفه المرحلي وهو التغلب على بومبي . وهو يعرف أن تحالفه مع أنطونيوس مؤقت (ف٢م٢ب١١٦ ـ ١١٨) ولكنه يعامله بحلق وكياسة وينتهز الفرصة فيوافق على عقد زواج انطونيوس بأخته اوكتافيا . فهو اذن زواج سياسي يعطي قيصر زمام المبادرة وهي وسيلة ماكيا فيلليه في سبيل تحقيق غاية يزعم قيصر انها قومية . لان اية بادرة سوء المعاملة من جانب انطونيوس تجاه اخته يمكن أن تؤخذ ذريعة مقبولة لاعلان الحرب على انطونيوس وهي الحرب التي كان قيصر يتوق اليها بهدف التخلص من انحراف انطونيوس ومطامع كليوباترا . ويؤكد تفسيرنا هذا ما حدث بالفعل عقب رحيل انطونيوس من روما مباشرة اذ شرع قيصر في تنفيذ خططه بادئا بتدمير بومبي ثم التخلص من ليبيدوس . وتحفظ لنا الروايات التاريخية ، ولاسيما رواية بلوتارخوس ـ كما رأينا ـ ان انطونيوس قد اشترك في هذين العملين على نحو أو آخر اما شكسبير فقد جعل قيصر يخذل انطونيوس تماما ويتحمل المسئولية كاملة بمفرده مما اتاح لانطونيوس الفرصة سانحة لان يقرر العودة الى كليوباترا غاضبا من قيصر واخته وروما كلها مفضلا عليهم عشيقته السكندرية . وعندما يعترض انطونيوس في احد رسائله الى قيصر على تنحية ليبيدوس يتعلل قيصر أمام الشعب بالقول « لقد اخبرته ان ليبيدوس قد اصبح قاسيا جدا » (ف٣م٦ب٣٢) وهذا ما لا يمكن تصديقه لان ليبيدوس كان ضعيفا . وعندما يهجر انطونيوس اوكتافيا كما كان متوقعا تسنح لقيصر فرصة ذهبية لاعلان الحرب عليه وبعد هزيمة انطونيوس يعترف قيصر صراحة بأن العالم لم يكن ليتسع لهما معا اذ ينبغي الا

يكون هناك اكثر من قيصر . ويضيف « لم يكن لنجمينا أن يلتقيا في وئام » (ف٥م١ب٣٥ - ٤٨) . وهو يقول أن انطونيوس كان كالمرض في جسده فكان عليه أن يستأصل الجزء المريض من الجسد بعملية بتر قاسية . واذا كان بلوتارخوس يذكر أن قيصر اذرف الدمع عندما سمع بموت انطونيوس وهو قابع في خيمته مختليا بنفسه فانه في مسرحية شكسبير يتلقى النبأ ويذرف الدموع وهو بين جنوده مما يشي بأنها دموع تماسيح كاذبة وليست نابعة من احساس صادق بل الهدف منها كسب مظهر النبالة . ثم يأتي رثاؤه لأنطونيوس (ف٥م١ب٤٠ وما يليه) بما لا يتفق وسلوكه السابق وما يدخل في باب الحرص على خلق انطباع الشهامة والفروسية . على أن قيصر - مثل انطونيوس وكليوباترا - يعتد بنفسه كما يبدو من قوله لأخته التي عادت فجأة الى روما دون موكب يصاحبها او رسول يسبقها وكأنها خادمة من السوقة يقول « لقد أتيت وكأنك لست أخت قيصر » (ف٣م٦ب٤٢) . ولكن قيصر - على خلاف انطونيوس وكليوباترا - لا يتمتع بحب العامة ولا يسعى الى ذلك بل ان يشمئز لمجرد سماع ان انطونيوس يحتك بأكتاف عامة الشعب اللذين تفوح منهم رائحة العرق الكريهة - انه يحتقر عبودية السوقة وتقلب مزاجهم . صفوة القول أن أتباع قيصر يخافونه ولا يحبونه فهو لا يدخل في اية علاقة خاصة او مباشرة معهم كما يفعل أنطونيوس وكليوباترا وتلك هي سمات رجل الدولة الفارق في عالم السياسة كما أراد أن يصوره شكسبير .

لقد نجح قيصر في تنفيذ خططه البارعة فجعل من تفوق انطونيوس العسكري نقمة على صاحبه وميزة له . ومما يدل على بالغ همته انه ما ان يوصي مايكيناس باطلاع الشعب الروماني على اتهامات انطونيوس برد قيصر بانهم قد علموا بالفعل (ف٣م٦ب٩) وعندما يقول أجريبا أنه ينبغي الرد على انطونيوس تفاجئه اجابة قيصر وتدهشه فقد تم ذلك بالفعل (ف٣م٦ب٣١) . فقيصر يسبق كل نصيحة مفيدة ويسابق كل مشورة كلامية بالتنفيذ الفوري والعملي . وهو يخدع جهاز مخابرات أنطونيوس وينجح في عبور البحر الايوني واحتلال توريني بسرعة وسرية تامة اذهلت انطونيوس وكانيديوس . اما جواسيسه هو فلا يخطئون ويقول « ان لي عيونا عليه كما تصلني اخباره مع الرياح » (ف٣م٦ب٦٢ وما يليه) .

واذا كانت شخصية قيصر لا تفوز برضانا وتعاطفنا الا انها ليست منفرة بصفة عامة،حقا أننا ندين استغلاله لاخته اوكتافيا اذ وضعها في موقف حرج وباعها رهنا للصداقة والتحالف بينه وبين انطونيوس ولكننا لانشك لحظة في انه يحب أخته حبا جما . ان الاشارة المتكررة في المسرحية الى القدر والضرورة والنجوم والنبوءات توحي بأن قيصر لم يكن سوى أداة طيعة في يد الآلهة[١٩] مع انه هو نفسه سيد العالم وجالب السلام (ف٤م٦ب٥) وعلى الرغم من ان قيصر حريص دائما على ان يكسب اعجاب جمهور السامعين من حوله الا أننا ينبغي الا نأخذ احترامه وتبجيله لانطونيوس تصنعا لانهما بالفعل ينبعان من شعور حقيقي صادق بتقدير ثبات وشجاعة انطونيوس في موقعة مودينا (ف١م٤ب٥٦) . ومع ذلك فهو عندما يمتدح انطونيوس لم يفته ان يتفوه بما يعود عليه هو شخصيا بالفائدة . والحقيقة أن الشاعر الانجليزي قد تعمد ابراز سمة البرود في شخصية قيصر وزرع بذور الشك حول تصرفاته وكلماته خوفا من ان يسرق الأضواء من غريمه انطونيوس وعشيقته كليوباترا . وفي نفس الوقت

---

(١٩) يعتقد بعض النقاد بأن الاشارات للآلهة الوثنية في المسرحيات الرومانية قصد بها شكسبير ان يعطي خلفية كلاسيكية وسمة وثنية للحوار . ولكن الدراسة المتأنية تكشف ان هذه الاشارات ليست بهذه البساطة وليست اعتباطية فهناك فارق ذو مغزى بين معتقدات الرومان الجمهوريين في « كوريولانوس » والرومان الامبراطوريين في « انطوني وكليوباترا » . ففي أحد مشاهد المسرحية الأخيرة (ف ٢ م ١ ب ١ - ٨) لا يتحدث بومبي عن طاعة أوامر الالهة العادلة ولكنه يتحدث عما اذا كان على المرء أن يذهب مباشرة ويفعل ما يظن انه عادل ليرى ما اذا كانت الالهة سوف تؤيده أم لا . وهو بالقطع يقول ذلك وهو يفكر في عدائه لرجالات الائتلاف الثلاثي وهذا يعني ان اللجوء للالهة بالنسبة له يعادل اللجوء للاسلحة ، اما مينكراتيس الذي يرد عليه في نفس الحوار فقد جعل العناية الالهية أكثر صعوبة عندما قال بأن الالهة قد يؤجلون حكمهم وان بومبي لا يستطيع ان يقطع بعدم تأييدهم المباشر له أو انهم بالفعل يؤيدونه بمعنى (عسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم وعسى ان تكرهوا شيئا وهو خير لكم) . ويعترض بومبي على ذلك قائلا انه بينما ينتظر كلمة السماء قد يفقد ما هو ساع اليه . لقد جعل مينكراتيس الالهة وعنايتهم بعيدة عن الانسان بل جعل الأمر محل تساؤل ما إذا كانت الالهة حقا تقدم تأييدا فعالا من أجل المسألة الانسانية . انه يقول لبومبي انه لا يمكن ان يحكم بمعاييره الخاصة ما هو الخير وما هو الشر لان القيم الربانية قد لا تتفق مع حكمه وما يظنه ضررا قد يكون نافعا . أما الرومان الجمهوريون فقد كان موقفهم مخالفا ، فالمرء يذهب للمعركة فاذا انتصر فيها فهذا من فضل الالهة وان هزم فهذا بسبب عدم تأييدهم له . أما الموقف الامبراطوري الذي يعبر عنه مينكراتيس فيوصي بان النصر نفسه قد يكون كارثة وقد تكون الهزيمة هي كل الخير وهذا موقف أكثر تعقيدا وفلسفة من الموقف الجمهوري البسيط والذي يعبر عن ثقة الرومان في آلهتهم وفي أنفسهم بعكس الناس « انطوني وكليوباترا » الذين لا يستطيعون معرفة نية الالهة لانهم فقدوا الثقة في انفسهم . ومن ناحية اخرى فيبدو ان آلهة روما قد فقدوا الكثير من سلطانهم لان الناس بدأوا يتجهون الى مصادر اخرى للسلطة الالهية . فالمرة الوحيدة التي ذكرت فيها قوى الهية شخصية هي التي قال فيها العراف لانطونيوس انه ينبغي ان يسترشد بواسطة روحه الحارسة « "Daimonion" (ف ٢ م ٣ ب ٢٠ - ٣١) . وذات مرة وفي مأزق ما وجد سكاروس نفسه لا يستطيع ان يناجي الها واحدا للمدينة ولكن ينبغي أن يتوجه الى الالهة والالهات اي المجتمع الالهي كله (ف ٣ م ١٠ ب ٤ - ٥) ، وكأنه كانت هناك حاجة ماسة لقوة الهية كونية توازي وتقابل امبراطور العالم كله الذي يرد ذكره كثيرا في « انطوني وكليوباترا » ولعل حلم كليوباترا عن انطوني يمكن ان يفسر على انه محاولة لخلق اسطورة هذا الاله الكوني (ف ٥ م ٢ ب ٧٩ - ٨٣) الذي مع ظهوره يتلاشى الاله الوثني هرقل (ف ٤ م ٣ ب ١٦ - ١٧) يراجع Cantor, op. cit., pp. 139 — 140, 142, 144 — 145

استطاع شكسبير ان يقنعنا بأن قيصر على الرغم من مساوئه يمثل ضرورة ملحة من أجل تحقيق السلام العالمي[٢٠]. نعم فيا كان السلام الروماني ـ من وجهة نظر بلوتارخوس وشكسبير ليتحقق على يد رجل مثل انطونيوس أو امرأة مثل كليوباترا .

ولقد حرص انطونيوس على أن يطلق صفة « الولد » (boy) أو « المستجد » (bovice) على غريمه قيصر (ف٤م١٢ب١٤) . فالفرق في السن بين قيصر الشاب اليافع وأنطونيوس الكهل الناضج ـ وهو امر اولاه شكسبير فائق عنايته ـ يكسب الاخير تأييد وتعاطف المشاهدين . انه عنصر اساسي في معاناة انطونيوس النفسية فهو الفارس المحنك الذي يلقى الهزيمة على يد « صبي » محدث ومبتدىء في مجال الحرب والسياسة . هذا ما يراه ويعاني منه انطونيوس اما الحقيقة فهي غير ذلك ونلمسها في المكر السياسي والدهاء التكنيكي في دبلوماسية قيصر حتى أنه عندما أعلن الحرب لم يعلنها على غريمه ومواطنه انطونيوس بل ضد كليوباترا الملكة الاجنبية (ف٣م٧ب٥) وعندما أرسل تيدياس الى الاسكندرية حمله رسالة الى كليوباترا تقول ان قيصر « يعلم انك تحتضنين انطونيوس لا عن حب بل عن خوف » (ف٣م١٣ب٥٦ ـ ٥٧) . ومن اكبر اللحظات الدرامية في المسرحية ككل لقاء قيصر وكليوباترا سيدي الرياء والخداع (ف٥م٢) . ويكسب قيصر الجولة الاولى في هذا اللقاء اذ يبادر بالهجوم متظاهرا بأنه لا يستطيع التميز بين كليوباترا ووصيفاتها (ب١١٢) فتوجه كليوباترا ضربتها الخطافية بردها قائلة أن الالهة ـ لا قيصر ـ هي المسئولة عن ما وصلت اليه الامور (ب١١٥) . ويمثل قيصر دور النبالة بجدارة عندما يخبرها بأنه جاء ليسمع ما تشير به في التصرف حيالها (ب١٨٦ وما يليه) . ولكن المشاهد ـ وفي الأغلب كليوباترا ـ يعلم نية قيصر بأنه قد عقد العزم على ان يسوقها في موكب نصره (ف٥م١ب٦٥) . ويتأكد خداع قيصر عندما يدخل دولابيلا ويبين نواياه المبيتة وهكذا كانت كليوباترا الماكرة تدرك ان قيصر يخدعها بمعسول الكلام واستطاعت الملكة المصرية ان تكسب الجولة الاخيرة باحباط أهداف قيصر السياسية وذلك بانتحارها الذي يعد بحق اول انتصار على قيصر طوال المسرحية .

ولا يحظى ليبيدوس من هذه المسرحية الطويلة سوى بثمانية وأربعين بيتا يلقيها أثناء الحوار . وهو ما يعكس قصر دوره وضآلة شخصيته الى درجة انه يختفي تماما منذ المشهد الثاني في الفصل الثالث ولا نسمع عنه قط بعد ذلك . وربما لن نشعر بضآلة الدور الدرامي الذي يؤديه ليبيدوس في المسرحية الا اذا تذكرنا انه كان أحد افراد الائتلاف الثلاثي الثاني الذي أمسك بزمام الامور فيها بعد موت يوليوس قيصر ولفترة طويلة من الزمن . ولم يكتف شكسبير بالاحتفاظ بما ورد في الروايات التاريخية من انه كان الشريك الضعيف في هذا الائتلاف بل زاد على ذلك أنه خلع عليه بعض الملامح النصف كوميدية ذلك انه بالفعل يثير الضحك بشدة نفاقه لكل من قيصر وانطونيوس مما يستجلب سخرية اجريبا واينوباربوس . انه في الحقيقة شخص منمق المظهر منمنم الكلمات تقتصر وظيفته الاساسية على تهدئة المواقف العنيفة . يسخر منه الخدم اثناء اعداد مأدبه بومبي على أساس انه رجل وضع في مركز اكبر بكثير من قدراته وطاقاته . أنظر اليه وقد أسرف في احتساء الخمر اسرافا اوقعه في غيبوبة حمله بعدها احد الخدم على ظهره خارج مكان الوليمة واحداث المسرحية كلها . أليس في ذلك رمز لاختفائه نهائيا من عالم السياسة الرومانية التي لم يكن كفء لها ولرجالاتها ؟ واسمع للخادم معلقا على منظر ليبيدوس المخمور والمحمول بلا حراك إذ يقول « أن تدعى لشغل منصب كبير ولا تقدر على النهوض بأعبائه كمثل فتحات العين بدون المقلة فتكون عندئذ دمارا على جمال الوجه » (ف٢م٧ب١٢ ـ ١٤)[٢١] أما

---

(٢٠) يقول كانتور ان اوكتافيوس الذي يبدو مظهريا كنموذج للروح الرومانية والفضائل التقليدية لا يتمتع في الواقع بأية نبالة ولا يمكن مقارنته بالافاضل الجمهوريين في « كوريولانوس » و « يوليوس قيصر » وعلى الرغم من انه لا يقدم على الانضمام في صفوف صانعي المتعة والترف الامبراطوريين الا انه في المقابل لا يقدم بديلا وكأنه يعترف فقط بالعجز عن تدليل نفسه فليس هناك من اهداف عليا وافكار سامية يقوم عليها رفضه للترف . انه ليس فيلسوفا رواقيا او اخلاقيا يقف في مواجهة مبدأ اشباع الذات الابيقوري . انه هو نفسه لا يتحلى ان يكون أبيقوريا معتدلا أو ما يمكن أن نسميه في ايامنا هذه بالنفعي (utilitarian) فهو لا يرفض المتع والترف الا بسبب عواقبها الوخيمة وهذا ما يبدو من خلال تشريحه لموقف انطونيوس (ف ١ م ٤ ب ٢٥ ـ ٣٣) . ولهذه الأسباب جميعا يقول كانتور انه لا يمكن ان يكون اوكتافيوس في « انطوني وكليوباترا » المعيار الذي تقاس عليه شخصية انطونيوس . ولم يفكر أحد بالمسرحية قط في ان يتمنى ان يكون انطونيوس مثل اوكتافيوس وكل ما تردد يدور حول فكرة ان يكون انطونيوس مثل انطونيوس في ايامه الاولى اي ابان عصر روما القديمة . وهذا يعني ان اوكتافيوس ليس هو المتحدث باسم الفكرة الرومانية وليس هو الذي يعطينا الاحساس بالفضائل الرومانية ولكنه انطونيوس كما كان في الماضي ومن ثم فلا معيار لانطونيوس سوى انطونيوس نفسه (ف ١ م ١ ب ٥٧ ـ ٥٩ ، ف ٢ م ٢ ب ٣ ـ ٦ ، ب ٣ م ١٠ ب ٢٥ ـ ٢٦) . راجع Cantor, op. cit., pp. 28 — 30.

(٢١) تقول الترجمة الحرفية للعبارة « ان تدعى الى الاجواء العليا ولا ترى متحركا فيها . . الخ » وهي صورة شعرية موروثة من علم الفلك البطلمي الذي كان يقوم على فكرة وجود سبعة نجوم بلوريه حول مركز واحد . وتحتوي كل واحدة منها ـ بما في ذلك الشمس ـ على كوكب وانها كانت تتحرك مرة واحدة حول الأرض كل يوم . وكانت العين الآدمية تقارن ابان العصر الاغريقي الروماني بالنجم . كما ان كلمة disaster الواردة في هذا النص مشتقة من كلمة Astror الاغريقية ومعناها « النجم » مع اضافة المقطع dis في بداية الكلمة . والمدهش ان د. لويس عوض يترجم هذه الفقرة كما يلي « ان مثل بومبي مثل الكوكب المنطفىء يدور في فلك عظيم ولا يبصره احد كمجرد العين الفارغ يشوه الخد تشويها اليما » والخطأ هنا مزدوج لان الترجمة غير دقيقة من ناحية ولانه جعلها تدور حول بومبي من ناحية أخرى في حين ان المقصود هو ليبيدوس كما رأينا وان كان لا يذكر اسمه .

تعليق اينوباربوس فكان كما يلي ان هذا الخادم « يحمل ثلث العالم » (ف٢م٧ب٨٤) وهي عبارة تحمل اشارة واضحة لعبارة اخرى سابقة وصف فيها انطونيوس على انه نصف اطلس والعمود الثالث للعالم . ويقول ايروس عن ليبيدوس الذي اودعه قيصر السجن فيما بعد « لقد سجن الثلث المسكين » "poor third"(ف٣م٦ب١٠) ويتحدث أجريبا واينوباربوس عن نفاق ليبيدوس لحليفيه فيقولان انه عندما يمدح قيصر يصفه بأنه « جوبتر الرجال » وعندما يثني على أنطونيوس يصفه بأنه « رب جوبتر » اي رب رب الارباب !! ويصفه كذلك بأنه كالطائر العربي العنقاء الخالدة التي تعمر مئات السنين والتي عندما تحرق تهب من الرماد حية مرة أخرى (وفي ذلك ربط واضح بين انطونيوس وسحر الشرق) . وعندما ينافق قيصر يقول « ان أردت أن تمدح قيصر فقل قيصر ولا تزد » (ف٣م٢ب١٣) انه يحب قيصر أكثر من اي شخص آخرولكنه مع ذلك يحب انطونيوس حبا يفوق كل تصور . فلا الالسنة بقادرة على التعبيرعن هذا الحب ولا الصور تستطيع ان تمثله ولا يعرف الكتاب كيف يشرحونه ولا المنشدون كيف يتغنون به ولا الشعراء كيف ينظمون فيه القصائد . اما حبه لقيصر فهو الاعجاب والخضوع او الخوف والخشوع . وينبغي ان لا ننسى ان سخرية اجريبا رجل قيصر واينو باربوس رجل انطونيوس من نفاق ليبيدوس قد نالت بطريقة غير مباشرة من سيديهما فضلا عن ان اجريبا قد تعرض لانطونيوس كما تعرض اينوباربوس لقيصر بصورة شبه صريحة . والجدير بالملاحظة قبل ان نترك هذه النقطة انهما يتبادلان الحديث هنا على نحو سريع وخاطف ويتقاسمات البيت الواحد (stichomythia) على نحو ما كان يحدث في المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية (راجع بصفة خاصة أبيات ١٤ ـ ١٦ في المشهد الثاني بالفصل الثالث) .



رابعاً : أنطونيوس بين الحب والواجب

وليست مسرحية « انطوني وكليوباترا » هي اطول مسرحيات شكسبير فحسب بل هي ايضا أكثرها في تعدد الشخصيات . واذ تبنينا لغة الارقام نجد ان الشخصيات الاربع الرئيسية انطونيوس وكليوباترا وقيصر واينوباربوس وقد قامت بحوالي ثلثي المسرحية ، تحمل انطونيوس وحده عبء ٢٥٪ وكليوباترا ٢٠٪ وقيصر ١٢٪ واينوباربوس ١٠٪ . اما الثلث الباقي من أبيات المسرحية فتتقاسمه خمس واربعون شخصية صغرى لا يتعدى دور اي فرد منهم نسبة ٤٪ من المجموع الكلي لأبيات المسرحية . وتشير هذه الارقام بوضوح قاطع الى تركيز المؤلف على شخصيتي انطونيوس وكليوباترا فهما يقومان معا بحوالي نصف المسرحية . وأكثر من ذلك فان ثالث الشخصيات أهمية اي قيصر يوظف كالنقيض الشارح لبعض جوانب شخصية أنطونيوس أما الشخصية الرابعة في الاهمية اينوبابوس فله مكانة خاصة وذلك لقربه من العاشقين وتفانيه في خدمة انطونيوس .

ولاشك في ان نفس عنوان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » يطرح علينا السؤال التالي : ايهما البطل المأساوي الحقيقي الذي يقع في شخصيته جوهر المسرحية كلها ؟ ولعل تقديم اسم انطونيوس على اسم معشوقته في عنوان المسرحية يوحي بانه يحظى بالنصيب الأكبر من عناية ورعاية الشاعر ويعد دليلا واضحا على ان شكسبير نفسه يميل الى وضع انطونيوس في مركز البطل المأساوي للمسرحية التي لولا ذلك لامكن ان يكون عنوانها « كليوباترا وانطوني » . ودور انطونيوس فعلا هو الدور الاكبر والاهم كما وكيفا لان شخصيته تسيطر على اهتمامنا منذ بداية المسرحية الى نهايتها . حتى في الفصل الخامس الذي يركز فيه الشاعر على كليوباترا بعد موت واختفاء انطونيوس لا يزال الاخير هو محور الافعال وملهم كل الافكار فعليه يدور كل حديث واليه يشير كل حوار . اما اذا اعتبرنا ان لب المأساة في الاختيار الاخلاقي بين الواجب العام والمصلحة العاليا من جهة والحياة الخاصة والمتعة الشخصية من جهة اخرى فيجب ان نتذكر دائما انه كان اختيار انطونيوس لا كليوباترا . وهو الذي تحمل على كاهله عبء التناقض الحاد بين عالم الحب والمرأة من جهة وعالم الحرب والامبراطورية من جهة أخرى . كما انه فاز بنصيب الاسد عن النتائج المأساوية التي ترتبت على ذلك الاختيار الاخلاقي او التصادم بين النقيضين الحب والواجب . حقا ان شكسبير يستخدم كل وسائل التركيز الدرامي والشعري في الفصل الخامس للارتفاع بكليوباترا في نهاية المسرحية الى قمة البطولة فجعل حديثها غنائيا عذبا وقدم وصيفاتها على اهبة الاستعداد في كل لحظة للتضحية بالحياة من أجلها ولم تفقد المعاناة كليوباترا الأبهة الملكية بل زادتها رسوخا وعظمة بفضل الروح الرواقية التي تحلت بها وهي تواجه الموت . وأصبح انتحار كليوباترا بمثابة حفل عرس ستزف فيه الملكة المصرية الى عشيقها انطونيوس في العالم الاخر . وجاء الد أعدائها قيصر ليشهد بأنها بعد الموت بدت كالنائمة في احضان انطونيوس كل ذلك وغيره الكثير مما سنعود اليه تفصيلا عند حديثنا عن شخصية كليوباترا يوضح ان شكسبير كان يهدف الى خلق مزيد من التعاطف والاعجاب في قلب المشاهدين تجاه هذه الملكة في لحظاتها الاخيرة . ولكن هذا كله لا ينسينا انطونيوس ، ذلك ان كليوباترا لا تكتسب تعاطفنا واعجابنا الا من خلال تفانيها في حب انطونيوس واخلاصها له بعد

موته . هذا وينبغي ان نضع في الاعتبار ان شكسبير في الواقع قد اعطى لانطونيوس الكثير من الاهتمام والتبجيل الذي جاء معظمها على حساب كليوباترا ، وقد لا نتبين ذلك الا اذا أعدنا إلى الذاكرة ما فعله المؤلف الفرنسي جوديل في « كليوباترا الأسيرة » وما فعله امير الشعراء العربي احمد شوقي في « مصرع كليوباترا » .

أما اذا تفرسنا ملامح شخصية انطونيوس شكسبير عن قرب فان اول ما يفرض نفسه علينا فرضا من النظرة الاولى هو مقدرته الحربية وحنكته العسكرية ها هو فيتتديوس قائد جنده يتحدث عنه فيقول ان اسم انطونيوس ـ مجرد الاسم ـ يثير الرعب في قلوب الاعداء وكأنه كلمة سحرية (ف٣م١ب٣١). اما فيلو فيقول عنه انه شبيه بمارس اله الحرب نفسه (ف١م١ب٤) وتخاطبه كليوباترا قائلة « أنت يا أعظم جندي في العالم » (ف١م٣ب٣٨ ـ ٣٩) وتقول مخاطبة اياه ايضا « يا أنبل الناس » و « تاج الأرض » و « اكليل الحرب » و « علم الابطال » و « اعجوبة الدهر » (في اماكن متفرقة) وبعد أن يموت تقول « لم يعد على الارض ما يستحق ان يطلع عليه القمر »[٢٢] (ف٤م١٥ب٥٤ وما يليه). وهي التي كانت قد خاطبته بعد عودته من احدى المعارك بالقرب من الاسكندرية منتصرا قائلة « يا سيد السادة . . . يا أيتها الشجاعة اللانهائية » (ف٤م٩ب١٦ ـ ١٧). وتصف لنا حلما رأته في المنام وفيه نجد انطونيوس « وقد وقف منفرج الساقين على جانبي المحيط وذراعه المرفوع يحمل العالم » (ف٥م٢ب٨١ ـ ٨٣) وهو ما يذكرنا بكولوسوس جزيرة رودس[٢٣] وباسطورة اطلس[٢٤]. نعم فكليوباترا ترى فيه هرقل الرومان او الروماني الهرقلي ذا العلاقة الوطيدة بالفضيلة الكاملة[٢٥] والسماء الالهية انه كما نرى نهار العالم او شمس الكون وكل ذلك بفضل امجاده العسكرية التي طبقت الآفاق وجعلته يحمل مسئوليات ثلث العالم ـ او نصفه في الواقع ـ على كتفيه كأحد اعضاء الائتلاف الثلاثي وكسيد ممالك الشرق .

ويتحدث انطونيوس عن نفسه فيعبر ايما تعبير عن شجاعته الفائقة اذ يقول عشية معركة الاسكندرية « لأحيا غدا او لاغسل شرفي الميت بالدم حتى يحيا من جديد (ق٤م٢ب٥ ـ ٦). ويصف نفسه بأنه « أعظم امراء العالم وانبلهم جميعا فهو يفضل أن يموت ميتة الشرف على ان يسلم خوذته » (ف٤م١٥ب٥٤ وما يليه). وهكذا يواصل الشاعر تضخيم وتفخيم صورة بطله سواء عن طريق حديث الآخرين عنه أو ما يقوله هو عن نفسه مزهوا بأمجاده وشجاعته . وهناك محاولة للربط بينه وبين بعض أبطال وآلهة الأساطير القديمة ففيلو يشبه نظرات انطونيوس بنظرات اله الحرب مارس كما يصفه بانه العمود الثالث الذي يرتكز عليه العالم وفي ذلك اشارة الى اسطورة اطلس . ويرى فيه ليبيدوس « جوبيتر البشر » ويقرن بينه وبين « الطائر العربي » اي العنقاء . أما اينوباربوس فيعتبر سيده انطونيوس منجما للكرم . وحتى جنود قيصر ، كان من بينهم من قال

---

(٢٢) يستخدم شسبير في المسرحية « كلمة الأرض » ومشتقاتها ومترادفاتها جنبا الى جنب مع « البحر » و « السماء » مما يشير الى اتساع الامبراطورية الرومانية المترامية الاطراف والتي غطت كل الأراضي حول البحر المتوسط . ولكن هذا الاستخدام ـ كما يرى نايت ـ يخدم هدف شكسبير في تصوير انطونيوس كبطل يتعدى حدود الارض والبحر ويعلو فوق المستوى الادمي ويصل الى المستوى الكوني والالهي انظر :

G.W. Knight, The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays (Methuen 1931 repr. 1938), pp. 206 ff.

(٢٣) قيل ان تمثالا ضخما للغاية (Colossus) كان قد اقيم على مدخل ميناء جزيرة رودس للاله ابوللو (او غيره ؟) وكان هذا التمثال احد العجائب السبعة في العالم القديم وصار مثلا للضخامة .

(٢٤) اطلس (Atlas) هو عملاق من سلالة العمالقة تيتانيس عوقب بسبب اشتراكه في الثورة على الالهة ومحاولة الاستيلاء على الاوليمبوس بأن يرفع السماء على رأسه ويديه في مكان ما بأقصى الغرب .

(٢٥) مما يضفي على انطونيوس وكليوباترا صفة البطولة والفضيلة هو قرارهما بالحياة معا وسط المخاطر وبالابحار معا في بحار مجهولة . ففي موقفهما هذا رد حاسم على ما وصلت اليه الحياة في عصرهما بعد سقوط المدينة القديمة روما بفضائلها التقليدية اذ نشأ فراغ في النفوس لغياب التقاليد والقيم القديمة . ولذلك فان انطونيوس وكليوباترا قد سبقا عصرهما في فهم الامور لقد قررا تحت وطأة الشعور بعدم الامان أن يعيشا بدون تأييد التقاليد والأعراف . أما اوكتافيوس فهو المدبر ـ غير البطولي ـ للامبراطورية الرومانية وادارتها البيروقراطية التي على اية حال كان بوسعها ان تسير بدونه . أما انطونيوس وكليوباترا فهما البطلان الحقيقيان لفترة ما بعد سقوط الجمهورية الرومانية لانهما قد حاولا البحث عن طريق جديد لتحقيق النبالة . والجدير بالذكر أن انتصار اوكتافيوس في النهاية لا يعني انه البطل المنتصر والمحبوب على العكس من ذلك نجد انه كلما حقق انتصارات عسكرية على خصمه كلما كان ذلك على حساب شعبيته وعلى حساب تعاطفنا معه . أما انطونيوس فهو الاقدر على استخلاص الولاء لانه ارتبط بعلاقات حميمة مع الناس . ولقد استطاع ان ينتزع الاعجاب ـ او قل « النصر » ـ من قلب الهزيمة في موقعة موديا وكذلك في موقعة اكتيوم ومن ثم في نهاية المسرحية وعند موته . وهو الذي لا يلومه الجنود بعد الهزيمة ويشعرون بالذنب ان هم لم يقفوا الى جواره في ساعة الشدة . لقد وضع انطونيوس نفسه الى حد ما فوق مستوى الفضيلة الادمية حتى ان اية فعلة منه ـ مهما كانت وضيعة ـ لا يمكن ان تنتقص من نبالته ويكفي ان يتذكر اتباعه ماضيه المجيد ليظلوا على ولائهم له . وهذا يعني ـ في رأي كانتور ـ أننا أمام معايير جديدة للحكم الاخلاقي فحيث ان الولاء والثقة هما اهم شيء فان انطونيوس يطالبنا بأن نحاسبه بناء على نيته على أساس نتائج سلوكه ومن ثم فان السلوك الذي لا ينال من مجد انطونيوس قد يكون خطأ للاخرين راجع

Cantor, op. cit., pp. 149 — 153, 203 — 205

ان انطونيوس مثل جوبيتر على الأرض والفضل ما شهدت به الاعداء . اما بومبي فيصفه قائلا بان « به من صفات الجندية ضعف ما بزميليه (في الائتلاف الثلاثي)»(ف٢م١ب٣٤ - ٣٥) .

والجدير بالذكر انه مع الاعتراف بان مسرحية « انطوني وكليوباترا » تعتبر من وجهة النظر التاريخية استمرارا لمسرحية « يوليوس قيصر » لنفس المؤلف شكسبير الا انه ينبغي ان نفرق بين شخصية انطونيوس في كلا المسرحيتين . لقد وضع الشاعر الانجليزي نصب عينيه - فيما يبدو - ان يحول شخصية انطونيوس الشاب اليافع العنيد والسياسي الانتهازي في يوليوس قيصر » الى رجل آخر في سن الكهولة والنضج تهذب سلوكه ولكنه لا يزال يبحث عن المتعة واللذة او بعبارة اخرى وجيزة رجل عظيم يهوي من عليائه .

وعندما يظهر انطونيوس في بداية المسرحية يعلن ان الممالك لا تساوي شيئا وانه لا يهمه ان تغرق روما في مياه التيبر لان لذة الحياة لا تتحقق الا في الحب . فما أن ينتهي من كلامه حتى تصيبه « فكرة رومانية » تجعله في اشد حالاته انشغالا بشئون السياسة والممالك . ان نهاية انطونيوس تجعلنا نستعيد كل كلماته فهو الذي كان يلعب بنصف العالم كيفما شاء ويهب الممالك لمن يشاء ويضحي بالدنيا كلها من اجل ساعة مرح ويعتق الرقاب لقاء فكاهة يسمعها . ولكنه يفقد كل شيء في النهاية يفقد الممالك ويخسر الملوك والحلفاء والأصدقاء بل والخدم والاتباع وهو اشد ما يؤلم اوكما تقول شارميان « ان ألم فقدان العظمة يفوق ألم انفصال الروح عن الجسد »(ف٤م١٣ب٥). ولكن انطونيوس في انهياره عظيم عظمة آلامه ذاتها انه القائل لكليوباترا « لاتذرفي دمعة واحدة ، فواحدة من دموعك تعادل كل ما كسبت وما خسرت » (ف٣م١١ب٦٩). لقد نزل انطونيوس الى مستوى قدره التعس فصعد الى مرتبة البطولة وهو الامر الذي يتضح على نحو أفضل لو قارناه بقيصر الذي يبدو في قمة انتصاره فارغا وتافها الى جوار غريمه المهزوم والمرفوع الى اعلى بفضل القيم الانسانية التي يمثلها . لقد احب انطونيوس كليوباترا وهو على علم تام بان كل ساعة يقضيها في احضانها تأخذ من مجده وشهرته وتسيء الى سمعته فاختار فقدان المجد والشهرة في سبيل الحب . لقد ضحى بالممالك وكسب الحب وتحولت انتصاراته في ميدان الحرب الى أمجاد في مجال الحب . واذا كان اقدامه في الحرب فيما مضى قد جعله نبيلا مرموقا فان حبه الآن يجعله إلها نعم فان نار الحب الشرقية التي اصطلى بها أنطونيوس هي التي رفعته الى مرتبة الالوهية فبدون الحب كان سيتساوى مع بقية الحيوانات .[٢٦]

يقول فيلولد بيتربوس « ينسى انطونيوس نفسه احيانا ويفتقد الكثير من عظمته التي مع ذلك تظل مصاحبه لاسمه » (ف١م١ب٥٨ - ٦٠). ويقول ليبيدوس مخاطبا قيصر « ان الشرير تسوّد نبله بدرجة كافية فأخطاره كبقع السماء (اي النجوم) تبدو أكثر وضوحا في الليلة الظلماء ، انها اخطاء وراثية لم يكتسبها هو بحماقاته » (ف١م٤ب١١ - ١٤). وتقول كليوباترا عن أنطونيوس ما يجسد نفس المعنى « دعه يذهب الى الأبد بألا تدعه ! قد يبدو ورسمه من جانب كالجور جونيه[٢٧] ومن جانب آخر مثل مارس »(ف٢م٥ب١١٥ - ١١٧). ويتحدث عنه مايكيناس بعد انتحاره فيقول « لقد كانت صفاته الطيبة تعادل عيبه » (ف٥م١ب٣٠ - ٤١).

وقد تبدو عيوب أنطونيوس احيانا مزعجة لانها تنتقص من عظمته . بل ان كثيرا من الالفاظ المستخدمة في وصف هذه المآخذ تعد مشينة الى حد بعيد مثل « شهوة الغجري » ، « الزاني » « البطة البرية الخرفة » و « الوحش العجوز ». ولعل اكبر ضربة توجه لعظمة انطونيوس في المسرحية تتمثل فيما يقوله قائد جنوده فينتديوس الذي يكشف عن غيرة انطونيوس من قواده المنتصرين وحقده على امجادهم « بوسعي ان اصنع انتصارات اكثر لصالح انطونيوس ولكن ذلك قد يغضبه وفي غضبه سيذهب انتصاري عبثا » (ف٣م١ب٢٥ - ٢٧) على ان ما يقوله فينتديوس في مسرحية شكسبير يتفق تماما مع ما يرد في رواية بلوتارخوس الذي اورد ان هذا القائد الروماني قد قهر باكوروس ابن ملك البارثيين وقتل الكثيرين من افراد الجيش المعادي وعلى رأسهم باكوروس نفسه . ولكنه قرر عدم مطاردة فلول البارثيين خشية من غيرة وحسد أنطونيوس ويضيف بلوتارخوس قائلا « ولقد اثبت (فينتديوس) ما كان يقال بصفة عامة من أن انطونيوس وقيصر لم ينجحا في معظم حملاتهما العسكرية الا عن طريق الاخرين ولم يحققا هذه الانتصارات بأنفسهما » (Comp. V2 XXXiV 1 — 285 1) نحن اذن نعترف بأن الضربة الموجهة الى عظمة انطونيوس العسكرية من خلال ما يقوله فينتديوس تقدم على اساس معطيات رواية بلوتارخوس ولم تكن من عنديات شكسبير . وهي ضربة خطيرة تتفق مع تحامل بلوتارخوس على انطونيوس ولكننا نتساءل ألم يكن في وسع شكسبير ان يحذف كلمات فينتديوس او على الاقل يقلل

---

(٢٦) انظر : Knight, op. cit., pp. 215 — ff5.

(٢٧) الجورجونيات (Gorgones) هي مخلوقات اسطورية يتحدث هيسيودوس عنهن كثلاثة منهن يدعين ميدوسا (Medoussa) ولهن وجوه مرعبة وعيون نارية وخصلات شعر ثعبانية ويستطعن ان يحولن اي شخص أو أي شيء الى حجر بمجرد النظر اليه .

من شأنها كما فعل في الكثير من التفصيلات الاخرى ؟ كان في وسعة بالطبع أن يتجاهل هذه الانتقادات ولكنه باحتفاظه بها يهدف بالقطع الى تحقيق بعض الاغراض الدرامية وهذا ما نحاول استكشافه .

ومما يؤكد رأينا عن وجود هدف درامي ما وراء تسجيل مثل هذه الانتقادات على أنطونيوس ان شكسبير يضيف اليها ما يلي : معاملة انطونيوس غير الكريمه لاوكتافيا زوجته الرومانية النبيله وكذلك قسوته مع ثيدياس رسول قيصر فليست لهذه القسوة مبررات كافيه . ومن الواضح ان شكسبير لا يتسامح مع بطله انطونيوس اذ يكيل له الكثير من الكلمات الانتقاديه بين الحين والآخر بل ان انطونيوس لا يعفى نفسه من التأنيب والتوبيخ والاعتراف بالاخطاء وهذه وسيله ذكية من الشاعر العبقرى استطاع بها لا ان يفقد هذه الانتقادات مضمونها الخطير فحسب بل وأن يكسب ايضا لبطله مزيدا من الاحترام والاعجاب في وجه كل ما يعترضه من هجوم انتقادى . خذ على ذلك مثلا ما يتردد دائما في المسرحيه من أن انطونيوس لا يعمل حسابا للاخلاقيات لان من يتعمق الامور يكتشف غير ذلك فهو يعترف بمواثيقه ويندم على نقضها ويعترف باسرافه في الشراب ويأسف على عبوديته « للساعات المسمومة » وللمتعه التي حجبت عنه معرفة نفسه . لقد ندم كثيرا امام قيصر في روما ويقدر ما تسمح به الكرامة . ولم يكن انطونيوس مناورا او مخادعا حين ترك مصر وكليوباترا الى روما ولكنه بالفعل كان ينوى هجرانها للأبد ، اذ يقول مناجيا نفسه ـ وفي المناجاة صدق ـ « ينبغي ان أحطم هذه القيود المصريه القوية » (ف ١ م ٢ب١٠٧) ويقول كذلك « ينبغي أن أهجر هذه الملكة الساحرة » (ف ١ م ٢ ب١١٩) . لقد فشل ـ حقا ـ في تنفيذ كل هذه القرارات الصعبه ولكن هذا الفشل من وجهة النظر الدراميه ـ لا الاخلاقيه ـ يحسب له لا عليه . ولنتذكر أن هناك ايحاء أقويا في رواية بلوتارخوس بأن كليوباترا سلبت انطونيوس لبه وبعد ان استولت عليه تماما تخلت عنه وخدعته . اما شكسبير فهو شديد الحرص على محو هذه الفكرة فأنطونيوس عنده لم يخدع في كليوباترا لانه يعرف حقيقة شخصيتها تمام المعرفة .

وهذا ما يسبب له توترا شديدا طوال المسرحيه ويزيد من اصطدام الصراع الاخلاقي والمعاناة النفسية في شخصه وهذه كلها اضافات قيمه لرصيده الدرامي من البطولة المأساويه .

اننا حقا لا نشعر بأن بطل مسرحية « انطوني وكليوباترا » خالص النبالة او مطلق الخير ولعل هذا ما يثير فينا شعورا بالضيق ولا سيما عندما نراه يسيء معاملة او كتافيا المخلصه أو ينغمس في الملذات على حساب مجده ومصلحته . ومع ذلك فنحن نزداد تعاطفا معه وإتفاقا عليه ونشعر ازاءه بحرارة قلبيه ونميل الى اعتباره انسانا طيبا ونبيلا افسده الزمن فلم يعد كامل الاستقامه كما انه لم يصل الى حالة الفساد او الانحلال التام . انه ذو طبيعه سمحة كريم الطويه واسع الصدر بعيد عن الحسد والحقد وينتمى الى القلائل ممن هم على اتم الاستعداد للتضحيه بالحياة في سبيل من يحب لاحدهم او ما يهوى . انه رجل غير متحفظ بل مقدام ومندفع احيانا وهو بسيط الى حد الاعتراف باخطائه وقبول النقد واتباع النصائح وسماع كلمات التأنيب يقول للرسول « سمى كليوباترا كما يسمونها في روما وآخذني على أخطائي بكامل حريتك . . . فالأعشاب الضارة تنمو عندما تسكن الرياح العاتيه ومن يخبرنا بأخطائنا كمن يحرث أرضنا » . (ف ١ م ٢ ب ٩٧ ـ ١٠٢) . وكان قد قال ايضا في نفس المشهد (ب ٨٨ ـ ٩٠) « يسمعنى احلى الكلام من يصارحنى بالحقيقة وان كانت قاتلة » . وكم كان انطونيوس كريما مع رجاله واتباعه حتى انه بيديه يصافح خدمه ويدعوهم الى الجلوس بجواره اثناء الوليمه ويشكرهم على ولائهم له ويتمنى لو يستطيع ان يسدد دين هذا الحب والولاء والتفاني (ف ٤ م ٢ ب ١٠ وما يليه) .

ويتلخص جوهر شخصية انطونيوس في نصيحته المسداة الى قيصر على مأدبه بومبي حيث قال له « كن طفلا للزمن » يرد قيصر « أملك هذا » (ف ٢ م ٧ ب ٩٢ ـ ٩٤) ففي هذه النصيحه البسيطه وفي رد قيصر المحكم يتضح الفرق الاساسي بين هاتين الشخصيتين . اذ يتمتع انطونيوس بالكثير من طباع الاطفال فهو ابن اللحظة الراهنة يعيشها ولا يفكر في سواها كما انه يختار اسهل الطرق للخروج من المتاعب بغض النظر عن النتائج وكل ما قد وقع في الماضي بالنسبة له يعد في حكم المنتهى بحلول الحاضر (ف ١ م ٢ ب ٨٨) اما عن المستقبل فلا وجود له في حساباته حتى انه يسكت اينوباربوس عندما حاول الاخير التنبؤ بمستقبل الاحداث وعرض خطة تكتيكية (ف ٢ م ٢ ب ١٠٧) . فانطونيوس الطفل ابن اللحظة الحاضره هو الذي يوافق على الزواج من اوكتافيا بلهفه لأن قدميه في روما ولأنه يأمل في التغلب على رغبته القلبيه في العودة الى كليوباترا . فكان كالمستجير من النار بالرمضاء فالمشهد التالي يكشف لنا وله إستحاله تحقيق ذلك الامل رغم عزم صاحبه الاكيد ونيته الصادقه . وبعد ذلك ينتهز انطونيوس اول بادرة للاختلاف مع قيصر ذريعة لهجران اخته اوكتافيا والعودة الى مصر وكليوباترا . انه هكذا « طفل الزمن » يتشكل سلوكه حسب ملابسات كل لحظة على حده ، وقد نجده باسما وعابسا بين لحظة واخرى ، دون تناسق في الانفعالات او تسلسل في التصرفات . انه الجندي الفنان ، فهو أبعد ما يكون عن البرود كما انه ليس جسدا خالصا بخيال ابداعي يمكنه من العربدة في المتع والملذات

والمآرب والتمرغ في وهج الثراء والشهرة باحساس شاعرى . وهذا الجندى الفنان يستطيع التخلى عن هذه الماديات الحسيه بعض الوقت ليتفرغ لمهامه الرسميه وواجباته الامبراطوريه الجامده . ومثل هذا الطفل الفنان لا يمكن ان يسفك دما من اجل عرش مثل ماكبث كما انه ـ وهذا هو الاهم ـ لا يمكن ان يدر حكم الامبراطورية الرومانية مثل قيصر .

ومن الواضح ان اهم ميزة زين بها شكسبير ـ وبلوتارخوس دون قصد ـ بطله هي انه جعله يعترف باخطائه وعيوبه صراحة . فهو على علم تام بسمعته السيئة في روما ويطلب من اوكتافيا الا تأخذ بكلام الناس قائلا « لقد مسخت الشائعات سمعتى فلا تحكي على نقائص من كلام الناس . انا لم الزم السبيل السوى في سالف الايام ولكننى سأنتهج الطريق القويم في كل ما أفعله من الآن فصاعدا » (ف ٢ م ٣ ب ٥) . ولكنه هو نفسه الذي يقول ما معناه أن اعترافه بعيوبه لا ينقص من عظمته (ف ٢ م ٢ ب ٩٦ ـ ٩٨) .

وعلى هذا الاساس لنمضي في حديثنا عن اخطاء انطونيوس ولا يفوتنا ان نشير الى حادثة السطو على بيت بومبي الاكبر دون وجه حق ودون دفع الثمن . وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس وسبق ان ألمحنا اليها . اما في المسرحيه فنجد بومبي يخاطب انطونيوس قائلا « لقد اغتصبت منزل والدي فما اشبهك بالوقواق الذي لا يبنى لنفسه عشا وانما يغتصب أوكار العصافير الاخرى » (ف ٢ م ٦ ب ٣٨ ـ ٢٩) . ويشير بومبي الى الخسة في سلوك انطونيوس لان الاول قد اكرم وفادة وضيافة ام انطونيوس فلم يلق من الاخير اى بادرة للامتنان او العرفان بالجميل (ف ٢ م ٦ ب ٤٤ ـ ٤٦) .

وتهون كل هذه المساوىء اذا وضعت الى جوار خطيئة انطونيوس الكبرى والتي يتحدث عنها بومبي فيقول « يجلس ماركوس انطونيوس في مصر للتمتع بالولائم ولن يشعل الحرب قط خارجها » (ف ٢ م ١ ب ١١ ـ ١٣) . ويقول ايضا في نفس المشهد (ب ٣١ وما يليه) ما معناه ان انطونيوس رغم تفوقش العسكري على جميع اقرانه ورغم أن عسكريته تعادل ضعف عسكرية زميليه في الائتلاف الثلاثي الا انه لن يقوى على ان يبارح حجر الارمله المصرية لأن الشهوه تستعبده . وتبلغ هذه النقيصه بأنطونيوس الى حد الفرار من اكتيوم هاربا في اثر كليوباترا وعندئذ يقول سكاروس احد رجاله « عندما دارت سفنها مع الريح متأهبة للفرار اثر سحرها على انطونيوس النبيل فأسرع هو أيضا بالهروب في اثرها وكأنه بطة بحريه خرقة وترك المعركة على اشدها . انني لم ار قط في حياتي منظرا يبعث على الخجل مثل هذا المنظر الذي اهدرت فيه الخبرة والرجولة والشرف » (ف ٣ م ١٠ ب ١٧ ـ ٢٣) . ويعترف انطونيوس نفسه بهذه الواقعه المخزية حين يقول « ان شعر رأسي في ثورة ، فالأبيض منه يؤنب الأسود على الحمق اما الأسود فيؤنب الأبيض على الخوف والخبل » (ف ٣ م ١١ ب ١٣ ـ ١٥) . وهنا يتجسد الصراع الداخلي في اعماق نفس البطل لان الشعر الأسود يمثل روح الشباب والطيش وهو الذي أغراه بمواجهة قيصر الشباب اليافع في البحر كما أنه في نفس الوقت يمثل عاطفة الحب المتأججه . أما الشعر الابيض فيمثل الجبن والجرى هربا وراء كليوباترا خوفا من الضياع السياسي والعاطفي ان فقدها .

وهكذا تمثل شخصية انطونيوس الشكسبيريه صورة من صور احياء مفهوم البطولة أو فكرة الرجل العظيم (Vir magnus) ابان القرن السادس عشر لقد كان كل من يوليوس قيصر وانطونيوس امثلة باد :ة للبطولة بسبب تمتعهم بالفضيله (Virtus) وهي اللفظة اللاتينية التي تعنى في نفس الوقت « الرجولة المتميزة » او الفائقة . ذلك أن العناصر الجوهرية في مفهوم البطولة لدى الاغريق والرومان تمثلت في القوة العسكرية والشجاعة في الحرب والشهامة وقت الشدة والذاتية المكرمة لحراسة الشرف وكسب الشهرة والمجد . فكثيرا ما كان البطل الاغريقي الاسطوري انانيا متعجرفا ومغرورا قاسيا وهي أشياء تتعارض بالقطع مع المفهوم المسيحي للرجولة الكاملة التي كانت تتطلب صفات أخرى مثل التواضع الرزين والتروى الحكيم والحب العذري العفيف . وفي سنوات عصر النهضه حدث توتر شديد على الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين للبطولة والرجولة أى المفهوم الاغريقي الروماني الوثنى والمفهوم المسيحى . فكان البعض يفضلون النموذج الكلاسيكي والبعض الأخر يميل الى الفضيله المسيحيه ثم جاء فريق ثالث وحاول المزج بين المفهومين . ولقد برزت عناصر المفهوم الكلاسيكي الوثنى للبطولة في حياة شخصيات عديدة معاصرة لشكسبير مثل سير فيلي سيدنى (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) وسير والترولى (١٥٥٢ ؟ ـ ١٦١٨) . وظهرت هذه العناصر في مسرحية « تامبورلين العظيم » (Tamburlane the Gneat) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) المنشورة عام ١٥٩٠ وفي مسرحية « بوسي دامبوا » (Bussy d,ambois) جورج تشابمان (١٥٥٩ ؟ ـ ١٦٣٤ ؟) المنشورة عام ١٦٠٧ وفي مسرحيات كثيرة تدور حول شخصية يوليوس قيصر ونشرت في هذه الآونة . أما مسرحيات شكسبير ولا سيما « كوريولانوس » فتعكس التوتر بين المفهومين الكلاسيكي والمسيحي لانها تخلط بينهما .

لقد كان بلوتار خوس على علم تام بنقاص واخطاء شخصية انطونيوس فسلط الأضواء عليها ولكننا مع ذلك نرى في انطونيوس

بلوتارخوس بطلا فاضلا يتخطى عوائق اللوم والنقد ليفوز باعجابنا واحترامنا . وهذه الصورة البلوتارخيه للبطولة في شخصية انطونيوس والتي تعكس المفهوم الكلاسيكي للبطولة بصفة عامة تنبعث في ردائها الجديد في هيئة انطونيوس شكسبير الذي لا يكف عن الزهو بأنه من نسل هرقل بطل الابطال الاسطوري والذي يعتز بصفاته البطولية ويقول لاوكتافيا « ان فقدت كرامتي فقدت نفسي » (ف ٣ م ٤ ب ٢٢) فهذا يعني أن الكرامة والبطولة والمجد هي انطونيوس ولا حياة له بدونها (راجع ف ٢ م ٢ ب ٨٩ ، ف ٢ م ٢ ب ٩٦ ، ف ٣ ب ٢٢ ، الخ) .

صفوة القول أن الفضائل والنقائص تزاوجت في شخصية انطونيوس وتداخلت تماما بحيث لا يمكن الفصل بينها . حقا لا يمكن رؤية الجانب المضيء في هذه الشخصية الا مع الظلال التي تعتوره . واذا سلمنا بما يقوله ليبدوس في المسرحيه أي أن أخطاء ورائيه لم يكتسبها لكنا مسرفين في التسامح والتساهل على حد قول قيصر في نفس المسرحية . ونحن على اية حال لا نتجاهل محاولات شكسبير للتخفيف من نقائص انطونيوس كما وردت عند بلوتارخوس فأحداث المسرحية كلها توحي بوجود تيار جارف يدفع كل الشخصيات الى مصيرها المحتوم ولم يكن بوسع انطونيوس او غيره الوقوف في وجه هذا التيار . ولقد واجه شكسبير نفسه بعض المصاعب في عملية التخفيف هذه . فهجران انطونيوس لاوكتافيا الزوجة الصالحه عمل شائن بكل المعايير القديمة والحديثة ولم يستطع الشاعر الانجليزي الفذ بكل طاقاته الدراميه أن يفعل شيئا سوى ان يحذف بعض التفاصيل المتعلقه بهذه الحادثه مثل ما ورد عند بلوتارخوس من أن أوكتافيا عندما هجرها انطونيوس كانت حاملا بالطفل الثالث من انطونيوس وانه طردها من بيته في روما وهي التي قد رفضت ان تتركه من قبل عندما طلب منها ذلك قيصر وأصرت على مباشرة مصالح زوجها وتربية اطفاله جميعا منها ومن زوجته الاسبق فولفيا . هذه الحقائق التاريخية التي وردت عند بلوتارخوس حذفها شكسبير لانه رأى فيها ما يهدم الشخصية المأساويه لهذا البطل كما أرادها . وبالغ شكسبير في تصوير اعمال قيصر التي خرقت الاتفاقيات المبرمه بينه وبين انطونيوس وذلك من اجل تبرير تصرفات الاخير وعودته لكليوباترا . زد على ذلك أن الشاعر سلط الأضواء على الحب الاخوى المتبادل بين اوكتافيا وقيصر من اجل أن يخفف تعاطفنا واشفاقنا تجاه اوكتافيا التي هجرها زوجها لانها لن تحطم تماما وسيتلقفها اخوها بالعطف والرعايه . لقد ارادها شكسبير في المسرحية اخت عدو وبالنسبه لانطونيوس اكثر من كونها الزوجة . واخيرا فان ادرا كنا لعدم الاتفاق في الطباع بين انطونيوس واوكتافيا يمنعنا من أن نعطي لانفصالهما وفشل هذه الزيجة اية أبعاد مأساويه قد تكون على حساب مأساويه شخصيه انطونيوس نفسه وعلاقته الغراميه بكليوباترا .

ولقد قام شكسبير بمهمة رسم شخصية انطونيوس بطلا مأساويا على مراحل تدريجيه وفي بطء ملحوظ وخطى ثابته . فمن الملاحظ مثلا أن معظم الانتقادات الموجهة لمسلك وشخصية انوطنيوس تقع في اول المسرحيه اما آخرها فيلقى الاضواء على صفاته البطولية الباهرة ويجلي فضائله المستترة وينفض التراب عن كنوز الذهب الكامنة في قلب هذا الرجل المهزوم . وهكذا لم يقع التحول المأساوى في شخصية هذا البطل بمعجزة خارقه او مفاجأة طارئه وانما نبع هذا التحول بصورة طبيعية من نفس هذا البطل وسلسلة الاحداث التي مرت به وذلك بوسائل الفن الدرامي المتقن . ومن العجيب أن وجهة النظر الرومانية المنتقدة لسلوك انطونيوس تأتي في بداية المسرحية كحقيقة واقعه مقبولة ومنطقيه ولكننا ما ان نصل الى نهاية المسرحية حتى نحس بأن وجهة النظر هذه لم تكن صائبة وينبغي تصويبها وتعديلها لان أنطونيوس نفسه فيما بين البداية والنهاية قد تخلص من عيوبه ونقائصه . واستطاع الشاعر عن طريق تصعيدات عاطفيه متدرجة ان يحول مشاعرنا تجاهه لانه أي انطونيوس هو الوحيد يحرك الدموع في مآقي كليوباترا (ف ٣م ١١) ويستولي على ولاء خدمه وتفاني اتباعه وعلى رأسهم اينوباربوس (ف ٤ م ٢) . وهندما يهجر اينوباربوس سيده انطونيوس يأتي رد فعل الاخير نبيلا مشرفا (ف ٤ م ٥) فيموت اينوباربوس ندما على هجران انطونيوس (ف ٤ م ٩) . اما ايروس الذي طلب منه انطونيوس ان يقتله فيقول مخاطبا سيده فلتدر وجهك النبيل على اذن ! ذلك الوجه الكريم الذي يقدسه كل العالم « ويقتل ايروس قائلا » هكذا اهرب من الحزن على موت انطونيوس » (ف ٤ م ١٤ ب ٨٥ ـ ٩٥) . لقد ارتقى الحب بانطونيوس الى أسمى درجات النبل حتى انه عندما سمع ام كليوباترا قد ماتت قرر الانتحار على الفور ولما اكتشف كذب هذا النبأ وبينما هو يعاني سكرات الموت لا ينطق بكلمة تأنيب واحدة ازاء هذه الأكذوبة القاتلة ولم يعد يحفل الا بسعادتها وخلاصها هي (ف ٤ م ١٤ م م ١٥) .

تلك هي الصورة المأساوية التي خلقها شكسبير من المادة المستقاة من رواية بلوتارخوس الحافلة بالكثير عن انحلال انطونيوس وقسوته وتلقيه الرشاوي وميله للابتزاز والنفاق ونزعة للتسلط والديكتاتوريه . لقد حذف شكسبير اغلب هذه الحقائق أو قلل من شأنها وأهمل وصف بلوتارخوس لموت انطونيوس على انه جبن وبؤس . وكان من الطبيعي ألا يذكر شكسبير حقيقة ان الكثيرين من الملوك والاصدقاء والخدم هجروا انطونيوس حتى قبل معركة اكتيوم وحذف الشاعر ايضا واقعة الرجل ـ سكاوس في المسرحية ـ الذي اهدته كليوباترا عدة الحرب الذهبية مكافأة على حسن بلائه في احدى معارك الاسكندرية التمهيديه فأخذ المكافأة ليلا ليهجو انطونيوس في الصباح وينضم الى صفوف قيصر . وحذف شكسبير كذلك حقيقه ان انطونيوس هو الذي امر بقتل بومبي وبدلا من ذلك جعل انطونيوس يدين مجرد التفكير في هذا الامر . ومع ان شكسبير احتفظ بحقيقة ان فولفيا زوجة انطونيوس السابقة كانت امرأة مشاكسه خلقت لزوجها الكثير من المتاعب ـ فهي التي اعلنت الحرب مع

اخيه ضد قيصر في ايطاليا ـ الا انه حذف حقيقة انها كانت متسلطه في البيت ايضا تروض زوجها على الطاعة كما جاء في رواية بلوتارخوس فالزوج الذي تسيطر عليه زوجته سيطرة تامة لا يمكن ان يكون بطلا كلاسيكسا او شكسبيريا .

وعندما يعرض اجريبا فكرة زواج انطونيوس من اوكتافيا يصفه انه « أحسن الرجال » (the best of men) ف ٢ م ٢ ب ١٣٣ ـ ١٣٥ وقارن ف ٣ م ٧ ب ٢٦) . تذكرنا هذه العبارة الانجليزية بمثيلات لها وردت في مسرحية سوفوكليس « بنات تراخيس » كوصف لبطل هذه المأساة هرقل الذي تصفه ديانيرا فتقول « احسن الرجال جميعا » (panton aristos phos) بيت ١٧٧ طبعة (loeb) وناهيك بالعبارات الواردة في المسرحية التي عارض بها سينيكا « بنات تراخيس » وتحمل عنوان « هرقل فوق جبل أويتى » ما يهمنا الآن هو ان شكسبير حريص على ربط بطله انطونيوس ببطل الابطال الاسطوري هرقل سواء بالتلميح او التصريح . وتؤكد رأينا هذا حقيقة أن شكسبير جعل الجنود الذين سمعوا موسيقى يتردد صداها عشية المعركة النهائية بالاسكندريه بفسروتها على انها تعنى تخلى هرقل ـ لاديونيسوس كما يرد في رواية بلوتارخوس ـ عن البطل الذي يتشبه به ويسلك دربه البطولي اى انطونيوس (ف ١ م ٣ ب ٨٤) وعندما جيء بانطونيوس محمولا وهو بين الموت والحياة ترفعه كليوباترا الى قبرها بمعرفة وصيفاتها قائلة « هذا جهد مضن ما أثقل وزنك يا سيدى » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٢) ولا نظن في أن « ثقل الوزن » هنا يمكن أن يؤخذ حرفيا ولكننا في نفس الوقت نعتقد بوجود معان اخرى بجازيه نتصل بثقل الوزن المعنوى ولا سيما اذا تذكرنا ان ثقل الوزن كان صفة من صفات البطولة الكلاسيكيّة . فهرقل بطل الابطال الذي يتشبه به انطونيوس اضطر الى ترك السفينة أرجو في منتصف الرحلة الاسطورية به بعد ان رأى بحارتها أن ثقل وزنه قد يؤدى الى غرق السفينة وما يثبت أن « ثقل الوزن » اصبح سمة بطولية ان امير الشعر اللاتيني فيرجيليوس حرص على أن يمنح هذه الصفة لبطله أينياس حتى انه جعل قارب معداوى نهر الاخرة خارون يشرف على الغرق (الاينيادة . الكتاب السادس ٤١٥ وما يليه) . فسمة ثقل الوزن التي اتسم بها انطونيوس الشكسبيري تؤهله بصورة مباشرة او غير مباشرة للانضمام الى زمرة الابطال او حتى للتقلد بهم على أقل تقدير .

والى جانب هذه الاشارات التلميحية لارتباط انطونيوس بهرقل في مسرحية شكسبير تشبهه كليوباترا دون موارية بهرقل في حالة غضبة اذ تقول « انظري أرجوك ياشارميان كيف يلعب هذا الروماني الهرقلي دور الغاضب » (ف ١ م ٢ ب ٨٣ ـ ٨٥ وقرن ف ٤ م ٣ ب ١٥) . لقد عرف عن الأبطال الاغريق وفي مقدمتهم هرقل حدة المزاج وعنف الانفعالات حبا او كراهية ، عطفا او غضبا . وعبارة شكسبير المذكورة تربط بين انطونيوس وهذا الغضب البطولي او الهرقلي وتذكرنا بما يرد في مسرحية سينيكا « هرقل مجنونا » و « هرقل فوق جبل اويتى » . وفي مكان آخر تشبه كليوباترا شكسبير (ف ٤ م ١٣ ب ٢ ـ ٣) غضب انطونيوس بجنون أساس (اجاكس) بن تيلامون الذي قتل اغنام الاغريق بعد ان جن جنونه وظن انهم زملاؤه قادة الاغريق الذين اراد ان يتقدم منهم بعد ان اعطوا اسلحة اخيلليس الى اوديسيوس وكان قد وعد بها . وتعود كليوباترا فتشبه انطونيوس الغاضب بخنزير تساليا الذي اطلقته أرتميس الهة الصيد بعد ان رفض أوينيوس ملك كاليدون ان يقدم لها القرابين فهو خنزير مجنون يدمر كل من اوما يصادفه (ف ٤ م ١٣ ب ١ ـ ٣) . ويبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا فيلعنها وينعتها بانها عاهرة تحولت ثلاث مرات وخانته لصالح اليافع قيصر وبأنها روح مصر الغادرة والكاذبة ، هذه الساحرة القاتلة التي كانت نظرة منها تدفعه للحرب دفعا أو تستدعيه منها فورا والتي كان حبها انبل غاية في الحياة (ف ٤ م ١٢ ب ٩ وما يليه) . وكانت غضبة انطونيوس ايضا عنيفة عندما رأى ثيدياس يقبل يد كليوباترا (ف ٣ م ١٢) وعندما ظن انها تخونه (ف ٤ م ١٢) مما دفعه هذه المرة لان يخاطب هرقل قائلا « علمني يا جدي هرقل غضبك » (ف ٤ م ١٢ ب ٤٣) . يريد شكسبير اذن وبكل وسيله ان يلصق شرف الغضب البطولي المدمر بأنطونيوس فيربطه بأيناس وخنزير تساليا وهرقل ، وفاته أن يربطه « بغضبة اخيلليس المدمرة » التي تغنى بها هوميروس في ملحمته « الالياذة » وفي البيت الاول منها . ولكنه اقتصر على الارشارات الاسطورية المذكورة على اساس ان الغضب البطولي المدمر سمة مشتركة بين جميع الابطال الاغريق بصفة عامة ومميز لهرقل بصفة خاصة وهو البطل الذي يسلط الشاعر عليه اكثر الاضواء في اطار هذه الاشارات الاسطورية لانه الجد المزعوم لانطونيوس . ملاحظة اخيرة في هذه النقطه وهي ان كليوباترا وكل شخصيات المسرحية يزدادون اعجابا بانطونيوس كلما يغضب وكأنهم يدركون معنا ان هذه سمة البطولة المميزة . وهو اعجاب بالرهبة لانه مزيج من الحب والخوف وهي نفس المشاعر المختلطه التي كان بها يتعبد الاغريق لابطالهم الاسطوريين .

ويبدو الشبه واضحا بين انطونيوس وهرقل فيما يقوله الاول لمارديان خصى كليوباترا الذي جاءه بالنبأ الكاذب عن انتحار كليوباترا ونصه « عليك ان تعد نفسك محظوظا اذ تنجو بحياتك ان جئتني بمثل هذا الخبر . . . اغرب عن وجهى » (ف ٤ م ١٤ ب ٣٦ ـ ٣٧) . فهنا نتذكر على الفور مصير خادم هرقل ليخاس عندما حمل سيدة الرداء السموم الذي نسجته ديانيرا بيديها وغمسته في دم الكنتوروس نيسوس ظنا منها انه سيعيد اليها حب زوجها هرقل وكانت النتيجة انه احترق في هذا الرداء . يصف لنا سوفوكليس بالتفصيل مصير ليخاس في مسرحية « بنات

تراخيس (ب٧٧٢ - ٧٨٤ . loeb) فتراه وقد تهشمت جمجمته على الصخور بعد ان قذف به هرقل الى اعلى فسقط اشلاء متناثرة . اما سينيكا فقد اخذ هذا الوصف المروع ونفخ من روح المبالغة التي تميز بها العصر الفضي للأدبي اللاتيني كله والذي ينتمي اليه هذا المؤلف . واستغرق هذا الوصف بغض الوقت أيضا في مسرحية « هرقل فوق جبل أويتي » (ب ٨٠٨ - ٨٢٢ loeb) ولا شك أن وصف سوفوكليس وسينيكا المفصل لهذه الحادثه يعد تجسيدا للعنف والقسوة البطوليين بالمفهوم الكلاسيكي . فاذا انتقلنا الى انطونيوس شكسبير وجدناه بعد هزيمته وخيانه كليوباترا له - كما ظن على الاقل - يقول « لقد ارتديت رداء نيسوس فعلمني يا هرقل وانت جدى كيف أغضب . . . دعني اقذف بليخاس الى قرون القمر وبيدي هاتين التي امسكت بأثقل العصى (أى هراوة هرقل المشهورة)[٢٨] دعني اقهر نفسي الاكثر جدارة »[٢٩] (ف ٤م ١٢ ب٤٣ - ٤٧) فارتباط انطونيوس بهرقل هنا لا يحتاج الى توضيح ، ولكننا فقط نشير الى صعوبة فهم هذه الابيات دون الرجوع للخلفية الكلاسيكية الاسطورية . كما ان هذا الكلام الوارد على لسان انطونيوس يمهد لانتحاره ويؤكد فكرة البطولة ذاتية التدمير بمعنى ان البطل التراجيدي هو الذي يدمر نفسه بنفسه تماما كما حدث بالنسبه لهرقل عند سوفوكليس في « بنات تراخيس » لان السم الذي احترق به في الرداء المسموم جاء اصلا من سهامه التي قتلت نيسوس والتي كان قد غمسها من قبل في سم الحية الاسطورية هيدرا في ليرنا . وهذه الفكرة نفسها هي جوهر الشخصية المأساوية لانطونيوس وغيره من ابطال شكسبير .

يستحث انطونيوس خادمه ايروس على ان يقتله تماما كما استحث هرقل ابنه هيللوس لكى يحرقه حيا فوق جبل اويتي في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس . الموقفان متشابهان بل ان الكلمات والعبارات التي ترد على لسان انطونيوس تذكرنا بمثيلاتها التي ترد على لسان هرقل . فعلى المثال يقول انطونيوس مخاطبا ايروس « اذ ينبغي ان تعالجني بالجرح الذي تحدثه ، إخرج سيفك الامين من غمده »[٣٠] (ف ٤م ١٤ب ٧٨ - ٧٩) . افلا تذكرنا هذه الكلمات بما يقوله هرقل سوفوكليس لابنه خيللوس لكل من حوله في « بنات تراخيس » ونصه « من أجلكم شقيت كثيرا وقضيت حياتي لكى اطهر ارضكم من الحيوانات المفترسة ويحركم من الوحوش ،والآن تتركونني ألقى في عذاب طويل ولا يقدم احدكم لكى يخلصنى بالسيف او بالنار الكريمة » (ب١٠١١ - ١٠١٣) وهو نفس المعنى الوارد ايضا في كلمات انطونيوس شكسبير للجنود الذين التفوا حوله بعد ان سقط على سيفه « من احبني فليقتلني » (ف٤ م١٤ ب ١٠٨) لقد صار الموت بالنسبه لهرقل وانطونيوس في لحظاتها الاخيرة هبة كريمه وبرهانا على الاخلاص والوفاء وأقرب ما يكون الى حرية الانطلاق في عالم الخلود ما يكون عن العقوبة والخوف وهذا ما سنعود اليه بعد قليل .

وفي الفصل الثاني المشهد الخامس (ب ١٩ - ٢٣) تتحدث كليوباترا عن انطونيوس فتصوره دميه بين اصابعها تلعب بها كيف تشاء انها تسخر منه حتى يصل الى حافة الغضب نهارا ثم تسترضيه ليلا وفي الصباح التالي « على حد قولها » أعمته بالشراب حتى نام ثم غطته بغطاء رأسي وعباءتي وامتشقت انا سيفه الفيليبي (أى الذي إنتصر به في معركه فيليبي على قتلة يوليوس قيصر) وهذه كلمات ينبغي ان نتأملها جيدا ونتأنى في تأويلها لان شكسبير هنا يستغل ما اشارة وردت عند بلوتارخوس - وهو يقارن بين سيرة يسبتريوس وانطونيوس - الى اسطورة او معانى الملكة الليدية التي اشترت هرقل خادما ذليلا وسلبته جلد الاسد والهرواة وكل مظاهر البطولة وألبسته زى النساء الشفاف ومارست فيه كل لذاتها

(٢٨) عن اسطورة هرقل راجع مقالنا « شخصية هيراكليس منذ نشأة الاسطورة » مجلة الثقافة القاهرية عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤ - ص ٩٣ وعدد ٤٤ (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦ - ص ٧٥ . وراجع ايضا مقالنا « هرقل : بحث في مغزى اسطورة التأليه واصولها الشرقية » مجلة آفاق عربية البغدادية (يناير ١٩٧٨) ص ٦٢ - ٧٤ .

(٢٩) يترجم الاستاذ محمد عوض هذه الفقرة كما يلي « لقد تسربلت رداء مسموما فعلمني ياهرقل وأنت سلفي غضبك لاستطيع قذف المرء حتى يصل الى القمر وبأيد كهذه التي تحمل اثقل العصى علمني كيف اقتل نفسي الباسلة التي هي من سلالتك » ! وتوضح لنا مثل هذه الترجمة الخاطئة أهمية الرجوع للخلفية الكلاسيكية وقراءة الاساطير الاغريقية بل الشروع في التعامل مع مسرحيات شكسبير بصفة عامة والمسرحيات الرومانية منها بصفة خاصة .

(٣٠) يرى بعض النقاد أن شكسبير وهو يقيم مأساة « انطوني وكليوباترا » على فكرة الاختيار المأساوي كان يضع في ذهنه اختيارين مشهورين في الاداب الكلاسيكية الأول هو « اختيار هرقل » بين الفضيلة والرذيلة والثاني اختيار أينياس بين ديدو ورسالته السماوية لبناء روما ، وقد اصبحت قصة « هرقل في مفترق الطرق » (Hercules in Bivio) قصة مشهورة ابان عصر النهضة بعد ان اكتشفها انسانيو القرن الخامس عشر . وهناك أكثر من دليل على انها كانت معروفة لدى كتاب العصر الاليزابيثي بفضل ورودها في الكتاب الأول فقرة ٣٢ من مؤلف شيشرون « عن الواجبات » (De Officiis) ومع ان شكسبير نفسه لم يشر الى القصة في اي موضع من مسرحياته الا انه من المستبعد ان يكون على غير علم بها ومن المرجح انه يرعى او بغير رسم الاختيار في « انطوني وكليوباترا » كالاختيار بين الفضيلة (Virtus) واللذة (Voluptas) على نهج اختيار هرقل الذي ابتدعه بروديكوس وجاء برواية كسينوفون التي هي المرجع الأصلي (Locus Classicus) . ومع ان رواية كسينوفون هذه لم تكن قد ترجمت بعد الى الانجليزية في عصر شكسبير الا انها كانت متوفرة في ترجمات لاتينيه صفوة القول ان اختيار انطونيوس بين اوكتافيا وكليوباترا كان على شاكلة اختيار هرقل بين امرأتين . والجدير بالذكر أن ذلك يدعم بطريقة غير مباشرة رأينا من ان توفيق الحكيم - المطلع على شكسبير وادب عصر النهضة - قد تأثر باسطورة « اختيار هرقل » وهو يقيم المأساوية في « السلطان الحائر » على الاختيار الاخلاقي . هذا وقد ترجمنا نص هذه الاسطورة كما وردت عند سينوفون في كتابنا « المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم » دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ صفحة ١٨٥ - ص ١٩٨ .

الشهوانية وميولها المادية الى حد ضربة بصندلها الذهبي . ولقد شاعت اسطورة هرقل - او مغالي في نصوص الادب الاغريقي الروماني(٣١) واستغلها كل من سوفوكليس في « بنات تراخيس » وسينيكا في « هرقل فوق جبل اويتي » التي ترد فيها الابيات التالية « ولما نزل ضيفا على المرأة الليدية في تمولوس داعبها فبالحب أسرته وجلس امام مغزلها الخفيف يلف الخيط الرطب بيده المتوحشه وبالفعل تخلت رقبته عن لبدة الاسد وغطت خصلاته أغطية الرأس النسائية يقف كالخادمات يعطر شعر رأسه الاشعث بالمر السبأي » (ب ٣٧١ - ٣٧٦) .

ونحن نعتقد ان شكسبير يشير الى اسطورة هرقل - او مغالي هذه عندما يجعل قيصر يتحدث عن انطونيوس فيقول « انه ليس اكثر رجولة من كليوباترا ولا الملكة البطلمية أكثر أنوثه منه » (ف ١م ٤ ب ٥ - ٧) . بل ان الشاعر يجعل انطونيوس نفسه وفي قمة يأسه يقول لمارديان « يالسيدتك الخبيثه التي سلبتني سيفي » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١) فالسيف هنا هو رمز البطوله والرجوله في شخصية انطونيوس . وعندما ينقل انطونيوس الى كليوباترا بين الحياة والموت او على حد قول دبوميديس « يهدده الموت ولكنه لم يمت بعد » (ف ٤م ١٥ ب ٧) لنذكر ايضا هرقل الذي نقل بنفس الحالة من رأس كينايون الى تراخيس وتكتمل حلقات التشابه بين هرقل وانطونيوس عندما تصل عمليه الربط بين البطلين التي بدأها الشاعر من بداية المسرحية وطورها رويدا رويدا الى قمتها وذلك بالاشارة الى تأليه هرقل اذ تقول كليوباترا « لو ان قوة جونو (زوجة ابي هرقل جوبيتر) لجعلنا ميركوريوس (هيرميس) ذا الاجنحة القوية يحضرك ويضعك الى جانب جوبيتر (زيوس) » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٤ - ٣٦) . وذكر أونرهيرا بالذات وجنبا الى جنب مع جوبيترا له اهمية خاصة لانها كزوجة اب كانت قد طاردت هرقل ولاحقته بالدسائس والمؤامرات طول حياته الارضية فلما مات كانت هي وزوجها رب الارباب اول المستقبلين له في السماء بعد ان تم الصلح بينها وبين ابن زوجها الذي يفسر اسمه على انه يعني «مجدهيرا» (hera—kles)(٣٢) .

بطل لم تظفر الحرب به في الهوى تحت لواء الحب مات

هذه هي مأساة انطونيوس كما رآها امير الشعر العربي احمد شوقي متأثرا بمسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » ومسرحية درايدن « كل شيء من اجل الحب » دون غيرهما من المسرحيات الاوربية التي عالجة نفس الموضوع . وذلك لانهما تركزان على عاطفة الحب في شخصية انطونيوس . اما اذا اردنا ان نتحدث عن هذا الجانب في بطل شكسبير فيجب ان نبدأ من العبارة التي قالتها وهو يغادر الاسكندرية الى روما مخاطبا عشيقته كليوباترا « ان كل قلبي يبقى هنا طوع ارادتك » (ف١م٣ ب ٤٣ - ٤٤) . اما كليوباترا المتقلبه فتتحدث عنه وكأنها تنظر في مرآة ذاتها اذ تقول « في لحظة أكون مريضة وفي اللحظة التالية أشفى هكذا يحب انطونيوس » (ف ١ م ٣ ب ٧٢ - ٧٣) وهي تعني ان انطونيوس هوائي متقلب المزاج ولكن سهام نقدها ترتد الى نفسها بحركة تلقائية من وحي كلماتها . انها بدهائها الانثوي توبخ انطونيوس على عدم حزنه لموت فولفيا وتقول « لقد تعلمت من درس فولفيا ، انني لارجوك أن تتنحى جانبا لتنتحب قليلا من اجلها ثم تعود الى لتودعني قائلا بأن دموعك كانت من اجلي انا ، لتلعب دورك التمثيلي بمهارة بارعة يارفيقي الطيب . . . » (ف١ م٣ ب٧٥ - ٨٠) . تلك كلمات الدهاء الانثوى اما كلمات الصدق التلقائي فنسمعها من انطونيوس قبل رحيله في نهاية المشهد نفسه (ب ١٠٣ - ١٠٥) اذ يقول « ان انفصالنا هو بمثابة الرحيل والبقاء معا في آن واحد فأنت التي تمكثين هنا تذهبين معي بروحك وانا الذي ارحل باق معك هنا (بقلبي) » .

ولنعد قليلا الى بداية المسرحية حيث يتحدث فيلو بحزن واسى الى زميله المواطن الروماني ديمتريوس عن مدى انهيار انطونيوس وهبوطه من كونه « احد اعمدة العالم الثلاث » الى « عاشق العاهرة الابله » (ف١م ١ب ١٢ - ١٣) ومن الملاحظ ان إسمى هذين الرومانيين لا يرد في حديثهما اثناء الحوار مما يعطى انطباعا بانهما يمثلان دور الجوقة او على الاقل يعبران عن وجهة النظر الرومانية العامة . ما يهمنا على اية حال هو اننا نخرج من حديثهما بصورة انطونيوس كبطل ملحمي وقع في هاوية الحب وغاص في اوحاله الى قمة رأسه فالحب في رأيهما هو العدو الحقيقي للفعل البطولي والمدمر لبنيان المجد والشرف . ويقول انطونيوس نفسه انه خاض كل معاركة من اجل كليوباترا التي ظن انه استولى على قلبها فكانت هي التي سلبته الفؤاد (ف ٤م ١٤ ب ١٥ - ٢٠) . ويقول بعد ان سمع نبأ موتها المكذوب « سألحق بك يا كليوباترا وسوف أبكي من اجل ان تصفحي عنى » (ف ٤ م ١٤ ب ٤٤ - ٤٥) . ويضيف قوله « ان ديدو وأينياس سوف يحتاجان الى اتباع حولهما وستلتف كل الاشباح حولنا «

---

(٣١) جاء ذكر اسطورة اومفالي وتبادل الملابس بينها وبين هرقل عند اوفيديوس) Fasti II 317 (وهو الكاتب الذي اغترف من منجومه شكسبير الكثير من الاساطير . وجدير بالذكر ان لنا بحث بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » تحت النشر الان ويتناول هذه النقطة وغيرها بالتفصيل .

(٣٢) Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis in the Trachiniae "of Sophocles and in" Hercules Oetaeus" of Seneca A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth,) Athern 1974 (Pussim.

(ف ٤ م ١٤ ب ٥٣ ـ ٥٤) . فانطونيوس هنا يشبه نفسه باينياس بطل ملحمة فرجيليوس « الاينيادة » والذي هجر حبيبته ديدو في قرطاجه لكي يحقق الرسالة السماوية المنوطه به من قبل الآلهه وهي تأسيس الدولة الرومانية[٣٣] فما كان من ديد وبعد رحيله الا ان انتحرت وعندما نزل اينياس الى العالم السفلى ادارت له ظهرها ولم تشأ ان تحادثه .[٣٤] ولكن الجدير بالملاحظة ان التشابه بين البطلين لا يقوم على أسس متينه فبطل فرجيليوس ضحى بالحب من اجل الواجب الوطني الذي اخذ طابعا دينيا اما انطونيوس شكسبير فقد ضحى بالامبراطورية من اجل الحب . ونحن نرى ان شكسبير قد أورد هذا التشابه تأثرا بشيوع قصة اينواس ـ ديد و في أدب العصر الاليزابثي . [٣٥]

لقد كان انطونيوس عاشقا نادرا ونفهم ذلك مما تقوله كليوباترا لا ليكساس رسول انطونيوس من روما وما معناه ان الرسول اكتسب من مرسله وسيله بعض الحيوية واللون فأنطونيوس ـ كما تعرفه ـ هو اكسير الحياة او حجر الفلاسفة الذي يتحدث عنه الكيميائيون أى أنه يهب الحياة الخالده ويحول الاحجار العاديه الى ذهب خالص (ف ١ م ٥ ب ٣٥ ـ ٣٨) . وبينما يلفظ آخر انفاس له في الحياة يقول أنطونيوس « انى أموت يا مصر (كليوباترا) ولكننى لا أرجو من الموت الا أن يمهلني هنيهه لأطبع على ثغرك آلاف القبلات . . . هي للأسف آخر قبلاتي » (ف ٤ م ١٥ ب ١٨ ـ ٢١) . فانطونيوس عاشق بطبعه فنان في عشقه وعندما التقى بكليوباترا عثر على ضالته المنشودة اذ وجد فيها الكمال لانها اشبعت الجوع في روحه وروت ظمأ قلبه وجسده وبجدت كل وجوده واعطت لحياته معنى وطعما لم يعرفهما من قبل . لقد أسكرت الملكة المصرية حواسه الى درجة انه صار ينبهر بكل ما يصدر عنها سواء أكان توبيخا او مداعبة غضباً او سخرية عطفا او قسوة بكاء او ضحكا . ولكنها من جانبها كانت تحب ما يحب وتفوق عليه في حبه ، تشرب الانخاب معه حتى الثماله او حتى ينام وترد على فكاهاته الجافه ذات الطابع الروماني الصارم بفكاهات رقيقة مهذبة وساخرة كانت تمثل له كل دور يروق له وتنافس الجاذبية البارزة في شخصيته كعاشق للحياة بجاذبية أنثوية أكثر قوة وأشد فتكا . انها شريكته في لعبة الغرام ولذة الهوى دون ان تتنازل عن الجلال الملكي الذي تميزت به وزادته التجربة صقلا وعظمة . تذكر شارميان كيف ان كليوباترا راهنت انطونيوس ذات مرة على الصيد وعندها جعلت احد الغطاسين يثبت في شص انطونيوس سمكة كبيرة مملحة فعندما احس انطونيوس بثقل الشص جذبها بحماس وقفز فرحا بما غنم مما اثار الضحك والهرج والمرج (ف ٢ ن ٥ ب ١٥ ـ ١٨) . ولقد وردت هذه الاقصوصه الطريفة عند بلوتارخوس ولكن شكسبير كشفها واستغلها للكشف عن دهاء كليوباترا العاشقة وقدرتها على المغازلة والتندر مما يثرى طبيعة التنوع ويقضى على أية بادرة للملل في هذه الشخصية متعددة الجوانب .

لقد عشق الفنان او طفل الزمان في شخصية انطونيوس كليوباترا قبل ان يعشقها انطونيوس الرجل . وهو لم ينخدع امامها بل كان يعرف عنها كل شيء حتى نقائصها وتجاربها الغرامية السابقة وماضيها الحافل بالعشاق . وهو يعرف أمها يمكن ان تخونه ولكنه لا يعبأ بذلك ما دامت صورتها قد إنطبعت في قلبه على أكمل وأجمل وجه . حقا ان أنطونيوس ليبدو في هذه المسرحية وكأنه قد ولد ليحب كليوباترا فراح يعطيها كل ذروة من قلبه وكل ما يملك من حب وبطوله أو مجد وعظمة واخذت هى منه كل شيء ودمرته في النهاية . حقا ان كليوباترا شكسبير لم تخن انطونيوس ولكنها بالفعل امرأة شهوانية كما انها هى التي قتلته بحبها العنيف الذي جعله ينسى نفسه ويهمل واجباته . ان حبها الفتاك هو الرداء المسموم الذي ما أن وضعه على جسده حتى أتى عليه كما حدث لهرقل عندما ارتدى رداء ديانيرا (التي لم تكن تتمتع بذرة من الدهاء) .

وحب انطونيوس لكليوباترا ليس جسديا صرفا كما أنه ليس روحيا صوفيا وانما يجمع بين هذا وذاك ويتأرجح هنا وهناك . فاذا كان الشاعر الانجليزي على سبيل المثال يركز على استخدام لفظة الذهب ومشتقاتها وما الى ذلك من ماديات يترعرع في ظلها الحب الجنسي كالمآدب والولائم وغيرها فانه ايضا وفي نهاية المسرحية يسمو بعاطفة الحب عند العشيقين الى مستوى رفيع من الصفاء الروحي . وفي الحقيقة يستغل شكسبير موضوع الخصوبة الجنسية المميزة للابطال بصفة عامة وهرقل وانطونيوس بصفة خاصة ليربطها بموضوع الخصوبة في الطبيعة ككل . ففيها تتزاوج العناصر ويلتقي البارد بالساخن وتخصب الشمس الارض ويختلط الموت بالحياة والارض بالبحر . هناك بالفعل في المسرحية حشد من العناصر الكونيه التي يمزج الواحد منها بالآخر عن طريق الحب وهو امتزاج يقابل ويؤكد خصوبة[٣٦] التزاوج بين انطونيوس وكليوباترا وهما العشيقان

---

(٣٣) راجع اعلاه حاشيه رقم ٣٠

(٣٤) انظر فرجيليوس الاينيادة الكتاب السادس بيت ٤٥٠ وما يليه .

(٣٥) راجع

R.K.Root, Classical Mythology in Shakespeare) A Thesis for the Ph. D. Degree, Yale Studies in English, New York Hebry Holt & Company 1903 (pp. 56-58) Dido (, Cf.33-34) Aeneas (.

(٣٦) عن استخدام لفظه « الذهب » ومدلولاتها المجازية وعلاقتها الوطيدة بالجو الامبراطوري الذي عشقه انطونيوس وعن موضوع الحب الجنسي وعلاقته بالرخاء في المسرحية راجع

Knight, op. cit., pp. 205-206.,227-244.

اللذان في النهاية يتداخل الموت والحياة في مصيرها تداخلا يجعل كليوباترا تقول ان الموت يشبه دغدغة الحبيب اما انطونيوس فيجرى مسرعا متلهفا الى الموت وكأنه يجرى الى سرير العشيقة (ف ٤ م ١٢ ب ١٠١) .

واذا تحدثنا عن انطونيوس وكليوباترا كعشاق لا بد ان نربط ذلك بكونهماامبراطوراً وامبراطورة فذلك ما يعطى لحبهما بعدا جديدا . واكثر من ذلك فمن الممكن ان يتعرف المرء على خطة استراتيجية في حبهما ، انهما يتبعان سياسه تشبه خطة فينتد يوس أى « اختيار الخسارة » واذا كان اقصى اختيار للحب هو وضع العاشق في موقف يكشف الى اى مدى يمكن ان يضحي من اجل معشوقته فان هزائم انطونيوس العسكرية تأتي مهورا مدفوعة وقرابين مذبوحة في معبد الوفاء والحب . اما وقوفها هي بجانبه فهو دليل قاطع على اخلاصها . ولكن علاقة العاشقين تقوم على توالى مواقف الشك والثقة فهي علاقة غير مستقرة تقابلها علاقة الزواج التقليدي المستقر بين انطونيوس واوكتافيا والذي تم لضمان الامان وتحقيق المصالحه بين أنطونيوس وأوكتافيوس . انه زواج تدعمه اعلى سلطه سياسية في العالم الروماني . ولكن هذا الدعم نفسه هو الذي دمر هذه الزيجه التي دللت على خواء النظم الرومانية التقليديه في مقابل العلاقة الغراميه غير التقليدية . اى بلا زواج - بين انطونيوس وكليوباترا . فهما غاشقان لا تؤ يدهما اية سلطة سياسة ولا يعبدان نفس الألهة حتى انطونيوس يعتبر حبه لكليوباترا نوعا من عصيان هذه الألهة (ف ٣ م ١١ ب ٥٨ - ٦١) . ان حبهما لا يجد التأييد الا من ارادتيهما فلا قانون[٣٧] يستطيع ان يحكمهما لأنهما القانون لنفسيهما . فهي علاقة تقليدية لها صفة العالميه لانها تتخطى الحدود والقيود ولا سيما قواعد السياسة واصولها . وهذا هو مصدر عدم الأمان والاستقرار في هذه العلاقة لان انطونيوس وكليوباترا لا يملكان اى سبب يدفعهما لكي يحب كل منهما الآخر بل على العكس من ذلك فان كل شيء يقف في طريق هذا الحب ويتنافس معه . ولما ثبت حبهما لكل تلك المعاني والاختبارات أثبت اصالته وعرف كل منهما أنه حيث لا توجد اية قوة رابطة بينهما كعقد زواج او التزامات عائلية اجتماعية او مصالح سياسية ضرورية فان اخلاص كل منهما الأخر لا يمكن ان يكون الا بدافع الحب وهكذا رسخ حبهما رسوخا تاما ولا سيما عندما واجها العالم كله بمفرديهما . ويمكن ان نلخص الموقف بينهما كما يلي : العلاقة التقليدية تعطى الأمان وتقل العواطف اما العلاقة غير التقليدية « فتستطيع ان تحتفظ بتأجج العواطف بل وتزيدها اشتعالا ولكن على حساب الشعور بالامان ولهذا فان الحب الذي يتعارض مع التقاليد يأخذ طابعا مأساويا[٣٨] اما الحب الذي يتمشى معها فهو ذو طبيعة كوميدية .

ان حب انطونيوس وكليوباترا لا يمكن ان يكون ببساطة شكلا من اشكال الحياة الخاصة المتعارضة مع الحياة العامة . فمع انهما يخرجان على اطار الشكل التقليدي للحب أي عقد الزواج مثلا ، الا انهما في بعض حالات العزلة واليأس يلجآن الى محاولة كسب التأييد لحبهما من الناس حولهما . كما انهما لا يتجاهلان تماما الحياة العامة ومتطلباتها . ومن ثم لا يمكن القول انهما ضحيا بالسياسة من اجل الحب لانهما لم يعتزلا الحياة السياسية ليتحررا من واجباتها ويتفرغاللحب . وعندما طلب انطونيوس المهزوم من اكتافيوس المنتصر أن يعيش كمواطن عادي في اثينا (ف ٣ م ١٢ ب ١٥) شفع طلبه بالتماس آخر هو ان تحتفظ كليوباترا بالعرش (ف ٣ م ١٢ ب ١٦ - ١٩) . اذ ربما كان يفكر حينئذ في خلق صورة جديدة لحبهما صورة ملكة تعشق مواطنا عاديا . ان النقاد يعتمدون على الفقرة التي يقول فيها انطونيوس « دع روما تدوب في التير ؟ . . »

---

(٣٧) يقول كانتور « لقد قرر انطونيوس لن يجعل معركة اكتيوم بحرية لا برية (كما كان متوقعا) لانه في السياسة كما هو في الحب يحتقر المنطق الحاذق والعرف . وكان موقفه هذا بمثابة اختبار لولاء اتباعه الذين كان عليهم ان يتبعوه مهما حدث . . . . . ولكن هذا التحكم الاعتباطي دفع اخلص الناس (اينوباربوس) الى تركه وفي الحقيقة فان المبدأ الذي يسير عليه انطونيوس وكليوباترا في الحب والحرب هو اغفال القوانين والاعراف واحكام المنطق . حتى أن حياتهما بالاسكندرية ما هي الا « زواج خارج القانون » فاذا عرفنا الطغيان بأنه « حكم خارج القانون » لانطبقت على نظام حكمهما وحبهما نفس الصفة « الطغيانية » . لقد كان دائما يفعلان الشيء غير المتوقع »
Cantor, op. cit.,pp. 200-201.

(٣٨) يتحدث كانتور عن بذور المأساة في قصة حب انطونيوس وكليوباترا فيقول انه لابد من أن نقرنها بكوريولانوس فاذا كانت كليوباترا ، الكاهن الاعظم لا يروس تظهر في النهاية احتقارا حاسما للشهوة الجسدية فان كوريولانوس الذي ذهب بروحانيته الى الشطط وجد نفسه في النهاية عرضة لاغراء ايروس . وعندما تحاول كليوباترا ان تحيا حياة ايروس اي الحياة الجسدية الخالصة وجدت نفسها في النهاية تلوب روحانية وتتمنى ان تلوب في المحبوب اوفي الموت . ان الانسان لا يستطيع ان يكون ببساطة جزء من كل اكبر دون شخصية مميزة لفرده وكيانه كالنحلة في الخلية . ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع ببساطة ان يصبح كلا لنفسه وكأنه اله . فروحانية كوريولانوس تتطلب منه ان يكون مكتفيا بنفسه اكتفاء ذاتيا ويقف بمفرده ولكنه تعلم في النهاية انه بحاجة الى الاخرين وانه جزء من كل اكبر منه اي الاسرة والمدينة . اما انطونيوس وكليوباترا فيحس كل واحد منهما بنقص شديد وهو بعيد عن الاخر ويرغب في الاندماج في كل اكبر ولكنه يتردد عندما يتحقق ان خواصه الفردية ستضيع في الكل . ومن الواضح ان بذور مأساتيهما تكمن في هذه النزعات المتضاربة ، وهكذا كان كوريولانوس ضحية التمزق بين رغبة في ان يكون مستقلا عن روما وحاجته الماسة الى مدينة يقوم بخدمتها والدفاع عنها . وهنا نجد بذور مماثلة لمأساة الحب في قلب كل من كليوباترا وانطونيوس . وهي ايضا مأساة روما الامبراطورية ككل فهذه المدينة الامبراطورية نفسها لا تستطيع ان تقف بمفردها في مواجهة العالم كله ولكنها لا تستطيع في الوقت ذاته ان تندمج في هذا العالم الا على حساب شخصيتها المميزة انظر :
Cantor, op. cit., pp. 178-179.

(ف ١ م ١ ب ٣٣ ـ ٤٠) للتدليل على عدم أكتراث انطونيوس بواجبات الحياة العامة . ولكن هذا التحليل يعد سوء فهم لبقية كلام انطونيوس الذي يعتمد فيه على سلطانه السياسي لارغام العالم على الاعتراف بتميز وتفرد حبه . ان الحب الذي يريده هو شكل من اشكال الحياة العامة وقد يكون بديلا للمنصب السياسي التقليدي الذي فقد جاذبيته في ظل الامبراطورية الرومانية . ان انطونيوس يرغب في التحلل من عبء مسئولياته السياسية ولكنه تواق للاستفادة من مزايا المنصب العام المرموق ولا سيما الشعور بأن كل العيون تصوب أنظارها اليه . ولا يمكن تصور ان يقبل انطونيوس مركزا متواضعا او مجهولا في المجتمع ، انه لا يمكن ان يعيش مغمورا ودون شعور بالنبالة ، كل ما في الامر انه ربما اعاد النظر في ماهية النبالة وبحث عنها في الحب مفضلا اياه على السياسة والحرب .

لقد عبرت بورشيا عن رغبة متواضعة في مسرحية « يوليوس قيصر » وهي أن تكون شيئا ما اكثر من مجرد رفيقة منزلية لزوجها وهذا ما قد يذكرنا بماتطالب به كليوباترا في « انطوني وكليوباترا » وهو طلب غير متواضع فإنها ترغب في الاشتراك في كل شيء خاص بكيان انطونيوس ، لقد رفضت أن تتركه في معركة اكتيوم رغم كل التحذيرات فهي لا تستطيع ان تسمح لانطونيوس بان يفعل اي شيء لا يرتبط على نحو أو آخر بحبهما . ومن ثم فقد قلبت معركة اكتيوم الى اختبار في الحب لا في الحرب ولا في السياسة . انها تريد ان تمارس سلطة عليا او طغيانية على حبيبها انطونيوس . وهذا منبع من منابع المأساوية في المسرحية لأن الحب أصبح بغير حدود واصبح رفض مطالبه امرا مستحيلا . واصبح كل من العاشقين لا يمكنه ان يفعل شيئا بدون الاخر . فعندما علمت كليوباترا بزواج انطونيوس من اوكتافيا وأرادت الانتقام ادركت انها لا تستطيع تنفيذ وعيدها بدونه (ف ٣ م ٣ ب ٤ ـ ٦) ، اما انطونيوس فقد ربط قضيته بحقيقة ان كليوباترا تحبه بحيث ان أية بادرة للخيانة من جانبها ستضعف بلا شك من ولاء أتباعه له وهذا ما لاحظه اينوباربوس (ف ٣ م ١٣ ب ٦٣ ـ ٦٥) .

ان عدم مقدرة انطونيوس وكليوباترا على الفصل بين حياتها الخاصة والعامة قد جعلهما يخرجان من تعقيد الى آخر . وكل تهديد لحبهما جعلهما يشكان في سلطتهما السياسية ـ وهذا ما يصدق بصورة اكثر وضوحا على كليوباترا . أما كل تهديد لسلطتهما السياسية فقد جعلهما يشكان في امر حبهما ـ وهذا ما يصدق بصورة اوضح على انطونيوس . فالاخير كلما شكك في سلطاته كحاكم احتاج الى مزيد من الاطمئنان الى حب كليوباترا له ، ومن هنا تأتي قوته على ثيدياس . اما تصرف كليوباترا العنيف مع الرسول الذي اخبرها بزواج انطونيوس من او كتافيا فهو كاريكاتير لملك شرقي مستبد . الا ان قسوة انطونيوس مع ثيدياس وان لم تكن مضحكه كما هو الحال بالنسبة لموقف كليوباترا من الرسول . الا انها ، مع ذلك ، قسوة طغيانية بلا شك . وهكذا يبدو كل من انطونيوس وكليوباترا كشخصيتين مزاجيتين في شئون الحكم والحب على السواء .

ان القول بأن أنطونيوس ـ بعيدا عن كليوباترا ـ كان من الممكن أن يكون محاربا من الطراز القديم يأتي في السطور الاولى للمسرحية على لسان فيلو ولكن لا يمكن أن يأخذ به الا شخص يفترض ان طريقة الحياة في روما الامبراطورية ثرية باختياراتها بحيث ان الانحراف عنها لا يمكن أن يفسر الا بقوى خفية . ولكن انطونيوس لا يرتبط هذا الارتباط بالقضية الرومانية لان الحياة العسكرية والانتصارات الحربية لم تكن هي السبيل لوحيد لتحقيق المجد كما كان الحال في الماضي القديم . بل ان النجاح نفسه لم يعد ذا قيمة كبيرة في روما ومن ثم فان طريقة الحياة التي اختارها انطونيوس تحمل في طياتها جزءا من المنطق . فحتى لو لم يقابل انطونيوس كليوباترا كان من غير الممكن ان يكرس حياته كلها للحرب والسياسة فقط . ويمكن القول بأن الاحباط الذي اصاب انطونيوس في عالم السياسة هو الذي جعله عرضة للوقوع فريسة الجاذبية في شخصية كليوباترا . لقد اختار انطونيوس كليوباترا نهائيا كأنبل قضية يمكن أن يحارب من اجلها . ويأتي حب انطونيوس منسجما مع اهدافه السياسية لانه شخصيا يعتبر الولاء من قبل الاتباع اهم بكثير من نصر مؤقت في ميدان الحرب ومن ثم فان كليوباترا تقدم له نموذجا يحتذى من قبل اتباعه في الولاء والتفاني (ف ٤ م ٤ ب ١٤ ـ ١٤ ـ ١٥) .

وبناء على ما تقدم فمن الافضل ان نركز اهتمامنا على التفاعل بين عالم السياسة وعالم الحب في دنيا « انطوني وكليوباترا » بدلا من الانشغال بالتعارض البسيط فيما بينهما . لقد تداخلت القصة السياسية وتشابكت مع قصة الحب . واذا قارنا مسرحية شكسبير بمسرحية درايدن عن كليوباترا « كل شيء من اجل الحب » لاحظنا أن شكسبير يبذل جهودا ملموسا لكي يقيم علاقة الحب بين العاشقين على أسس سياسية أعطت للحب شخصية متميزة ومغزى منفردا . فمثلا يمكن القول بأن ظروف الامبراطورية الرومانية هي التي مهدت الجو لنشأة القصة الغرامية بين أنطونيوس وكليوباترا وهي قصة كان لا يمكن أن تقع أيام كوريولانوس مثلا . فروما القديمة التي عاش فيها الأخير ضيقة الأفق لا تتيح مجالا لنشوء التنوع اللامحدود في العالم كما حدث إبان العصر الامبراطوري وإنعكس في ثنايا « انطوني وكليوباترا » . ومن جانب آخر فان ثمار الحياة العامة في الامبراطورية اصبحت فارغة المضمون ، فهي جوفاء ولا قيمة لها . أما الحياة الخاصة فقد قدمت شيئا من الاشباع والتعويض ، وهكذا

عمل العصر الامبراطوري على ازالة التركيز الذي وضعته الجمهورية على الروحانيات . لقد اطلقت الامبراطورية العنان لايروس إله الحب وأمدته بقوة جديدة وأصبحت فرص النجاح في العصر الامبراطوري من الناحية السياسية ضئيلة للغاية أمام الفرد العادي الذي قدمت له الحياة الخاصة عروضا أكثر إغراء حتى أن كليوباترا نفسها تقول « كم هو تافه أن تكون قيصرا » (ف ٥ م ٢ ب ٢) . وهذا موقف لا يمكن أن نتصور وقوعه في عصر كوريولا توس اذا لا يمكن ان يقول احد أبطال مسرحية « كوريولا توس » : كم هو تافه ان تكون قنصلا .

لقد دمر الحب أنطونيوس وتم ذلك باختيار الأخير ، هذا ما يريد أن يقوله لنا شكسبير ، والا فلم جعل إيروس (الحب أو اله الحب الاغريقي Eros) رفيق اللحظات الأخيرة في حياة بطله ؟ ولم جعل انطونيوس يطلب من ايروس بالذات أن يطعنه بالسيف ؟ لقد كان الحب عنصرا جوهريا في تكوين انطونيوس الشخصي وهو ما يؤكد ذاتية التدمير في مفهوم البطولة الاسطورية والمأساوية كما سبق أن ألمحنا . وهي فكرة ورثها عصر النهضة وشكسبير عن الاغريق . لقد مات أنطونيوس راضيا لأن أحدا لم يقض عليه وانما هو الذي قضى على نفسه ، يقول مخاطبا « كليوباترا » الطمأنينة ! . . . الطمأنينة ! فليست قوة قيصر هي التي قهرت انطونيوس ولكن انطونيوس هو الذي انتصر على نفسه « فترد عليه كليوباترا بالقول « ما كان ينبغي أن يحدث سوى هذا : لا يقهر انطونيوس الا انطونيوس نفسه » (ف ٤ م ١٥ ب ١٣ ـ ١٥) ويقول ديكريتاس عن أنطونيوس المنتحر « انه لم يمت بيد مأجورة وانما يده هي التي حققت له أروع أعمال المجد والشرف » (ف ٥ م ١ ب ٢١ ـ ١٢) . وجدير بالذكر أن التدمير الذاتي للبطل المأساوي يمثل فكرة أساسية في مسرح سينيكا الفيلسوف الرواقي الذي وجد أن هذه الفكرة الاغريقية الكلاسيكية تنسجم مع مواصفات البطل الرواقي الذي ينتصر على كل شيء ولا يقهره أحد لأنه أولا وأخيرا قد قبر نفسه ومن ثم لا تأتي نهايته الا على يديه هو نفسه . أما انطونيوس شكسبير فيقول لرفيقه ايروس وقد انهمرت دموعه « لا تبك يا ايروس اللطيف فما زالت لنا أنفسنا لكي ننهي أنفسنا ، ليس شقيا من يستطيع أن يقتل نفسه » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١ ـ ١٢) والعبارة الأخيرة بالذات تكاد تكون ترجمة لفقرة تكررت كثيرا في مسرحيات سينيكا ولا سيما « هرقل فوق جبل أويتي » مثل ذلك البيت الذي تقول فيه الجوقة .

« ليس بائسا قط من تيسرت له سبل الموت » (ب ١١١) .

ويقول انطونيوس شكسبير أيضا ان كليوباترا ـ التي ظن أنها انتحرت بعد أن وصله نبأ كاذب عن ذلك ـ سوف تزهو على قيصر المنتصر وتقول له « أنا التي هزمت نفسي » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٢) . فالميت في مسرحيات شكسبير اذن مثله مثل الميت في التراجيديات الاغريقية ومعارضات سينيكا ، هو المنتصر وان بدى مقهورا ، وهو الخالد بكفاحه وانتصاره وان رحل عن الدنيا محطما مهزوما . يخاطب أنطونيوس ايروس ويستحثه على الاسراع بالقتل قائلا « إنك لن تضربني بل ستخذل قيصر » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٨) . أما بعد أن انتحر ايروس مستبقا انطونيوس يقول الأخير نشوانا « سأزف الى الموت وأدلف اليه كالعاشق في سرير عرسه » (ف ٤ م ١٤ ب ـ ٩٩ ـ ١٠١) .



خامسا : كليوباترا الأنثى الكاملة

من الملاحظ أن شكسبير قد قلص دور أوكتافيا الدرامي الى أقصى حد حتى انه يقل عن دور ليبيدوس مع أنها امرأة فاضلة ومع أن بلوتارخوس أولاها عناية فائقة . حقا انها عند شكسبير امرأة سلبية الى حد ما ولكنها تستحق تعاطفنا . فهي التي استغلت أسوأ استغلال على يد أخيها وزوجها وزج بها في نزاعات سياسية وعسكرية لا تتحمل هي مسؤولية تدهورها ، وراحت ضحيتها بقول ميناس عن زواجها بانطونيوس « أظن ان الدوافع السياسية لا الحب المتبادل بين الطرفين هو الذي لعب الدور الأكبر في اتمام الزواج » (ف ٢ م ٦ ب ١١٥ ـ ١١٦) ويصدق اينوباربوس على كلامه . ويتنبأ بفشل هذا الزواج (ف ٢ م ٦ ب ١١٧ وما يليه) أما انطونيوس نفسه فقد تحدث بتلقائيته المعهودة عن هذا الزواج على أنه « زواج مصلحة » (Business) (ف ٢ م ٢ ب ١٧١) . ويبدو قيصر نفسه من البداية وكأنه يشك في نجاح هذا الزواج والا لما وجه هذا التحذير الى انطونيوس « لا تجعل هذه القطعة من الفضيلة التي جاءت بيننا كدعامة لبناء الحب ، لا تجعلها تنقلب معولا يهدم هذا الحصن فلربما كان من الأفضل أن نتحابا بدون هذه الوسيلة إن لم يحبها كلانا » (ف ٣ م ٢ ب ٢٨ ـ ٣٣) . وبعد أن فشل الزواج وعادت اوكتافيا من أثينا الى روما دون موكب حافل يصحبها وكأنها « منبوذة » (Castaway) (ف ٣ م ٦ ب ٤٠) على حد قول قيصر نفسه . تضخمت مأساتها وأصبح قلبها ممزقا بين عزيزين يناوىء كل منهما الآخر (ف ٣ م ٦ ب ٧٨ ـ ٧٩) . ولكن شكسبير لا يحفل كثيرا بمأساتها فهي لا تمثل بالنسبة له سوى وسيلة استغلها لتحقيق صلح هش بين الغريمين سينتهي بانفجار أوسع نطاقا من ذي قبل وعندما تتحطم هذه المرأة لا

يفعل المؤلف أكثر من أن يجعل شخصية مثل مايكيناس تقق بأن كل القلوب في روما تحبها وتشفق عليها الا أن انطونيوس هاتك الحرمات الذي أفحش في ملاذه تخلص منها وسلم قياد أمره وسلطانه الى عاهرة (ف ٣ م ٧ ب ٩٣ - ٩٧) . فأوكتافيا اذن هي الزوجة الفاضلة التي داس عليها انطونيوس بأقدامه لكي يصل الى زهرة العشق اليانعة : كليوباترا .

ولن نستطيع أن نعرف مدى التقلص الذي أصاب دور اوكتافيا في الاحداث الا اذا رجعنا الى رواية بلوتارخوس الذي استغل الى أقصى حد شخصية هذه الزوجة الفاضلة لابراز نقائص انطونيوس والتهجم عليه هو وعشيقته الساحرة . وسيزداد احساسنا بهذا التقليص المتعمد من جانب شكسبير اذا قارنا ما فعله ازاء اوكتافيا بما فعله ازاء تفصيلات أخرى دقيقة كان يمكن أن يحذفها أو لا يتوقف عندها كثيرا . وأبرز مثل نضربه لذلك هو الوصف الذي يعطيه لنا الشاعر عن أول لقاء بين انطونيوس وكليوباترا فلقد استغرق هذا الوصف حوالي ثمانية وثلاثين بيتا على لسان اينو باربوس أثناء حديث له مع اجربيا ومايكيناس في روما (ف ٢ م ٢ ب ١٩٠ - ٢٢٦) ويكتسب هذا الوصف أهمية خاصة لأنه يأتي فور الاتفاق على زواج اوكتافيا - انطونيوس ويمهد دراميا بصورة مبكرة جدا لعودة انطونيوس الى مصر بعد أن تشتعل الخلافات من جديد بين انطونيوس وقيصر رغم هذا الزواج . يقال أحيانا ان سمة نثر بلوتار خوس الشعرية جعلت مهمة شكسبير وهو ينظم مسرحية « انطوني وكليوباترا » سهلة ميسورة ويستشهد أصحاب هذا الرأي بوصف بلوتار خوس الشاعري للقاء العاشقين لأول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ولا يمكن أن نسلم بهذا الرأي دون بعض التحفظات اذ علينا بالبحث أولا ما اذا كانت هذه الشاعرية في الوصف المكتوب باللغة الاغريقية قد بقيت في الترجمات اللاتينية أو الفرنسية أو الانجليزية لنص بلوتارخوس والتي اطلع على أحدها شكسبير . ومن جهة أخرى فحتى لو سلمنا بأن هذا الوصف شاعري فقد يكون بمثابة « بقعة قرمزية » (على حد قول هور اتيوس) بمعنى أن رواية بلوتـار خوس ككـل ليست بمثل هـذه الشاعرية . ويضاف الى ذلك ان هذا الوصف وان كان ذا ألوان لا يخلو من روح النثر وكان على شكسبير أن يبذل الكثير ليطوعه للشعر المسرحي الخلاب . ولا ننسى أن بلوتار خوس يرزح تحت وطأة الطنطنة والالتواء والتسكع في دروب العبارات الطويلة أو المتقابلة وتكديس أكـوام الصفات والالقاب والالغاز التي قد تجر القارىء الى بعض المزالق . صفوة القول ان شكسبير تكبد مشقة فائقة لكي يخرج من هذه المادة الخام بالوصف الهام والتفصيلي الذي يرد على لسان اينو باربوس في مسرحيته . وهذا يعني أن وراء هذا الجهد المبذول تكمن أهداف درامية رئيسية .

يقول اينو باربوس (بترجمة محمد عوض) « ان السفينة التي قدمت عليها كانت كعرش مرصع وكانت تتلألأ كأنها لهب النار فالمؤخرة مصنوعة من الذهب المطروق والشراع من نسيج بنفسجي اللون وينبعث منها أريج العطر الذي جلب لها قلب الرياح حتى كادت هذه تغمى عليها من شدة الهيام بها ، أما المجاديف فكانت من خالص الفضة وتقذف المياه على ترنيم الآلات الموسيقية حتى جعلت المياه التي دفعتها تزداد سرعة كأنها تعشق ضرباتها أما شخصها فكل وصف يعجز عنه ، وكانت مستلقية في مقصورتها المصنوعة من خيوط ذهبية أما قوام جسمها فيفوق تمثال الهة الحب فينوس الذي جعله خيال مبدعه أكثر جمالا من الخلقة الطبيعية وعلى جانبيها وقف ولدان جميلو القسمات وكأنهم أبناء فينوس (كيوبيد في صيغة الجمع بالنص) المتسمين (عدلنا في الترجمة التي تقول هنا « الهة العشق كيبيد المبتسمة » ؟) وبأيديهم مراوح متعددة الألوان تثير الهواء فتشتد حمرة خديها بدلا من أن تبردهما وكأني بهم وقد أثاروا الحرارة التي استخدموا في تخفيف وطأتها » ويضيف « أما نساؤها فكن كبنات اله البحر (عرائس البحر) كل منهن جميلة كغيد البحر في الأقاصيص . وقد قمن بخدمتها يقظات وزدن في جمال الصورة بحركاتهن الرشيقة اللائي كن يبدينها ، وقد وقفت عند سكان المركب واحدة من هؤلاء ، توجه السفينة وكانت حبال السفينة وأشـرعتها تتيه عجبا بملامستها لهذه الأيدي الناعمة التي تلامسها وتنبعث من السفينة روائح عطرية لا يعرف مصدرها فيشم رائحتها رجال الشواطىء وقد خرج كل سكان المدينة لرؤيتها على حين كان انطوني جالسا وحده في السوق يكلم الهواء لأنه لم يجد متسعا له غيره ولولا خوفه من أحداث فراغ (كوني) للذهب هو بنفسه لرؤية كليوباترا وأحدث خرقا في الطبيعة » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٣ وما يليه) . (٣٩)

وقد تبدو قدرة شكسبير الفائقة على تحويل الوصف السردي الى موقف درامي في هذا الوصف لأن اينو باربوس بشيء من التلذذ يعيد خلق اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا لأجريبا ومايكيناس الشغوفين لسماع هذه الأخبار . ويعبر موقف هذين المستمعين المتلهفين عن تأرجحهما بين عدم لرضى الروماني ووجهة النظر الرسمية المنتقدة للرفاهية المصرية من جهة والاعجاب الشخصي بجاذبية وسحر كليوباترا من جهة أخرى ولتسليط الأضواء على هذا الموقف المتأرجح كجزء من التذبذب المأساوي المسيطر بصفة عامة على جو الأحداث المسرحية يولي شكسبير عناية فائقة لهذا الوصف ليظهر لنا طرفي هذه الأرجوحة المأساوية . فتنقلب صورة بلوتار خوس عن الزورق ذي المؤخرة الذهبية الى « زورق كالعرش

---

(٣٩) Ibidem, pp. 127-128, 155 156-159, 184-185, 186-187, 190-192, 194-196, 198-199.

المزركش المحروق في النار . . » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٤ ـ ١٩٥) فصورة العرش توحي بالفخامة الملكية التي تزداد رونقا بذكر الذهب رمز الملكية والخصوبة الجنسية كما سبق أن المحنا والمعدن الملكي الذي يربطه الشاعر هنا بالعنصر الأعلى « النار » عن طريق كلمة « المحروق » Burned burnished(٤٠) . وهذا الوصف على لسان اينو باربوس في الفصل الثاني من المسرحية لا يأتي به شكسبير جزافا وانما هو نوع من التشوف الدرامي للأحداث ويشكل نغما ممهدا لغنائية مشهد موت كليوباترا في نهاية المسرحية فهي هناك تستعد للرحيل في رحلتها للأخيرة الى عالم الآخرة في أجمل زينة وأبهى ملبس وكأنها تعيد للحياة ـ كما يفعل اينو باربوس الآن ـ لقاءها الأول بأنطونيوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول كليوباترا أيضا في لحظاتها الأخيرة انها أصبحت من « نار وهواء » بعد أن تخلت عن عنصريها الآخرين « السراب » و « الماء » الى الحياة الدنيا .

ومن وصف بلوتارخوس النثري الى الموقف الدرامي والتعبير الشعري عند شكسبير أصبحت السفينة من الذهب الخالص تجري على صفحة المياه كقطعة متوهجة من النار لأن أشعة الشمس ـ وهي رمز الملكية ـ تطبع هذه الصورة بخطوط ذهبية تلف الموكب كله . ومن موسيقى التجانس الشعري في هذا الوصف الشكسبيري ان الكلمات الرئيسية في هذه الفترة تبدأ بحرف « d » وهي : (Barge burnished burned beutenetc) وتصبح « الشراع الأرجوانية » و « المجاديف الفضية » عند بلوتار خوس شيئا آخر عند شكسبير (ف ٢ م ٢ ب ١٩٦ وما يليه) ـ الذي لا يركز على الأشرعة بل على اللون نفسه وهو الأهم هنا بالنسبة له لأنه لون ملكي يتلاءم مع الفخامة الشرقية التي يتعمد المؤلف ابرازها بينما يتحدث بلوتار عن رائحة العطور التي يفوح شذاها من الزورق فان شكسبير قد جعل الأشرعة المعطرة تشد اليها الرياح شدا لطيب شذاها الساحر وهذه صورة شعرية من خلق شكسبير وتنم عن تجربة حسية ملموسة وفريدة من نوعها لأنها تربط بين الأشياء بعلائق لا تقوم الا بين الأحياء ولا يدركها عموم الناس ، لقد جعل الرياح التي تنبغ الأشرعة على علاقة حب معها مما يردد صدى أنفاس انطونيوس المتلهف على اللقاء بكليوباترا . بالمثل تتدفق المياه وكأنها عاشقة تسعى وراء المجاديف التي تمخر عباب النهر وتخلق فراغا لا يدوم حيث تندفع مياه أخرى جارفة لتسد الفراغ كما تسعى كليوباترا الآن مسرعة تجاه انطونيوس لتسد الفراغ الواقع في قلبه ومن حوله .

وبينما يحكي بلوتار خوس أن كليوباترا قد ارتدت ملابس جميلة كتلك التي ترتديها فينوس في الرسوم يجعلها شكسبير أجمل من فينوس التي يصورها الفنانون عادة أجمل مما هي في الواقع . ويتحدث بلوتار خوس عن غلمان ذوي جمال فتان في حاشية كليوباترا أما شكسبير فيصفهم بأنهم « ذوو غمازات » (ف ٢ م ٢ ب ٢٠٦ وما يليه) ويمدنا بصورة نادرة نقف فيها أمام تناقض شاعري عجيب وجذاب فهؤلاء الصبية ـ كما ورد عند بلوتارخوس ـ ينفخون الهواء بمراوحهم على كليوباترا ولكن وجنات كليوباترا ـ في مسرحية شكسبير ـ تزداد توهجا كلما هب عليها هواء مراوحهم . وفي التعبير الانجليزي المستخدم نجد تقابلا فريدا بين « التهوية » و « التوهج » موازيا لتقابل آخر في كلمتين متجاورتين هما (Un-did did) ويقول شكسبير في وصفه لجاذبية كليوباترا وهي على ظهر زورقها « ان المدينة القت بسكانها عليها » (ف ٢ م ٢ ب ٢١٦) . فهو هنا يجسد المدينة ويجعلها تأتي أفعالا ملموسة كما هو واضح من الفعل « القت » وتجسيد المدينة هنا يرمز الى مغناطيسية السحر في جمال كليوباترا نفسها اذ استطاعت أن تبعث الحياة في الأشياء . انها تشد اليها كل من (اوما) رآها بحيث لا يملك قدرة المقاومة والى درجة ان انطونيوس بعد أن هجر مواطنو المدينة مدينتهم وجد نفسه وحيدا يسلي نفسه بالصفير وهنا يصيب شكسبير هدفا آخر من بين الأهداف الكثيرة التي حققها بهذا الوصف موضع التحليل ونعني ان المقارنة بين الملكة المتوجة في موكبها النهري الحافل من ناحية والقائد الروماني المهجور في عزلته الموحشة من ناحية أخرى توضح أن كليوباترا قد حققت انتصارا ساحقا عليه حتى قبل أن تلقاه وفازت بالجولة الأولى قبل أن تبدأ عبارة الحب والسحر .(٤١)

ولقد قصد بوصف اينو باربوس للقاء كيدنوس أن يكون غنائيا في شعره خياليا في جوه وأن يأتي على لسان اينو باربوس بالذات وهو الذي يتمتع بقدر كبير من البرود والصرامة . فطبيعة المتحدث اذن هي التي تعطي لهذا الوصف تأثيرا أقوى لأنه اذا كان هدف شكسبير هو تجسيد جاذبية كليوباترا وتصوير حياة الرفاهية الشرقية فإن رجلا معتدلا مثل اينو باربوس هو أنسب من يعطينا وصفا لها لأن كلامه سيكون أكثر اقناعا من أي شخص آخر يميل الى المبالغة والتهويل . واذا كان وصف اينو باربوس العاقل المعتدل قد أمدنا بصورة خيالية نادرة عن سحر الملكة

---

(٤٠) الجدير بالذكر ان ت . س . اليوت عندما اراد ان يصف امرأة غنية وجميلة قال (The Waste Land, 2. 77ff)
« ان الكرسي الذي تجلس فوقه يلمع على الرخام كعرش محروق »
(Like a burnished throne)

(٤١) راجع
G.B. Harrison, Shakespeare's Tragedies)Routledge & Kegan paul London 1951 repr. 1966(pp. 203-226 esp. pp. 209-210.

المصرية وبهائها فاننا يمكن أن نتصور مدى التأثير الذي ستمارسه هذه الملكة على رجل عاطفي يعشق الحياة مثل انطونيوس . فهذا ما يلمح اليه اينو باربوس (ف ٢ م ٢ ب ٢٢٢ وما يليه) عندما يصف كيف استعد انطونيوس لكي يذهب لتناول العشاء على مائدة كليوباترا فلقد حلق ذقنه عدة مرات مما يظهر عصبيته وعجزه عن مقاومة اغراءات كليوباترا وهو عجز غريزي في انطونيوس الذي ـ كما يقول اينو باربوس ـ لم تسمع منه أية امرأة كلمة « لا » . ومع أن هذه الكلمات تنم عن سخرية خفية من ضعف انطونيوس أمام النساء الا أنها في نفس الوقت توحي بمدى حب وتعاطف اينو باربوس تجاه سيده . وهكذا تستطيع عبقرية شكسبير المسرحية أن تصيب عدة أهداف برمية واحدة .

ويعيب بعض النقاد على كليوباترا عنفها مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من أوكتافيا . والبعض الآخر يرد هذا العنف الى عدم تأكيد كليوباترا من صدق مشاعر انطونيوس وخوفها المستمر من هجرانه . والجدير بالذكر أن الملكة الانجليزية اليزابيث تمتعت بطبع مماثل ظهرت أثاره في خوف ورعب الرسل منها ، وهو طبع أعجب به كثير من الانجليز كسلوك ملكي يعلو فوق النقد والمؤاخذة . ومن ثم فانه من المحتمل أن معاصري شكسبير كانوا ينتظرون الى سلوك كليوباترا مع الرسل نظرة تخالف رؤيتنا نحن أبناء القرن العشرين . ويرى بعض المؤرخين في الملكة اليزابيث « عنقاء » فريدة من نوعها لا يمكن اخضاعها للمقاييس العادية فلم يتكرر في التاريخ شيء مثل قصة الحب التي دامت خمسا وأربعين سنة بين اليزابيث تيدور (١٥٥٨ ـ ١٦٠٣) وشعبها الانجليزي . لقد خطبت ودهم منذ البداية ووضعت نفسها في خدمتهم وتملقتهم وزينت نفسها من أجلهم فبدت جميلة أو أكثر من جميلة وأحاطت نفسها بحاشية بالغة التألق والتأنق . ومن أجل شعبها جملت نفسها لطيفة المعشر مرة ومستبدة متغطرسة مرات . لقد كانت كالعاشق الولهان الذي يشكل نفسه ويكيف سلوكه بمقدرة غريزية فائقة وفق ما يرغب المعشوق . ولم تنس هذه الملكة أن تزرع في قلب شعبها شعور الغيرة والقلق عليها اذ خالفت ملاطفاتها له ببعض اللطمات والصفعات وقد تتقبل بعض نصائحه الصادرة عن طيب خاطر بالتأنيب العنيف أو البرود الصامت ولكنها قد تزجرهم وتمنعهم من أن يدسوا أنوفهم فيما لا يعنيهم ويدخل في شئون النبلاء فقط . كانت دائما حريصة على أن تخلق جوا عاصفا في العلاقات بينها وبين شعبها وذلك على فترات متقاربة ونية أن تنتهي الأمور دوما وكما هو الحال في مشاجرات العشاق بطلوع شمس الصفاء الغلاب وتزايد المشاعر القلبية عمقا . أحبت اليزابيث شعبها أكثر من أي شيء آخر ، هذا صحيح ، ولكن المؤرخ المحقق أو الناقد المدقق يقف في حيرة من أمرها ولا يستطيع مهما بذل من جهد صادق أن يعرف على وجه اليقين مدى الصدق في سلوكها ومقدار الزيف أو التصنع في حياتها . وهذا هو بالضبط حالنا مع كليوباترا في الروايات التاريخية الكلاسيكية وفي مسرحية شكسبير .

ان ما تصوره مسرحيات شكسبير التاريخية بصفة عامة و « انطوني وكليوباترا » بصفة خاصة من مشاهد الحروب الأهلية والقلاقل السياسية في عصور سالفة يعتبر غير ذي معنى اذ نحن عزلناها عن الخلفية السياسية والفكرية لعصر الشاعر نفسه . لقد كانت مقارنة الانسان بالدولة فكرة رائجة ـ كما رأينا ـ في عصر اليزابيث الذي اتسم بطابع سياسي جوهره السعي الى تحقيق الوحدة القومية في اطار دولة مركزية واحدة وتدعيم المؤسسات الوطنية السياسية الاجتماعية والدينية ، وذلك في مواجهة التكتلات الاقطاعية والسيطرة البابوية على مقدرات العالم المسيحي . كان هناك سعي حثيث للوحدة وكانت الملكة اليزابيث نفسها ترمز الى هذه الوحدة المنشودة لأنها وهبت حياتها كلها لتحقيق هذا الأمل . ورغم أنها احتلت العرش في سن الخامسة والعشرين الا أنها تمتعت بشخصية قوية مكنتها من مخاطبة كل طبقات الشعب وفئاته من مثقفين وتجار الى رجال دين وقراصنة محترفين ، ففازت باعجاب الجميع واستقطبت حولها هالة من صفوة أهل البلاد وأصحاب الحل والعقد . ولقد كان تعمقها في الثقافتين الاغريقية واللاتينية علاوة على درايتها باللغة الايطالية عاملا من عوامل تقوية صلتها برجال القلم الذين ما برحوا يتغنون بشخص الملكة ويجعلون منها جزء لا يتجزأ من النظام الكوني نفسه . تلك هي الملكة التي كانت تسيطر على مخيلة شكسبير وهو يرسم ملامح كليوباترا ولا شك أن هناك عناصر كثيرة مشتركة بين الملكتين دون أن يصل الأمر الى حد التطابق .

اذ ينبغي أن نضع في الحسبان ما يراه بعض النقاد من أن شكسبير قد حسن في صورة انطونيوس الموروثة من رواية بلوتارخوس على حساب شخصية كليوباترا التي جعلها الشاعر ـ كما يعتقد هؤلاء النقاد ـ أكثر خشونة ومشاكسة وانحرافا مما وجدها في مصدره الكلاسيكي . ويرى أتباع هذا الرأي أن شكسبير قد نقل التركيز في شخصية كليوباترا من الجنس الى التحليل النفسي لهذه الملكة النادرة لا لرغبة منه في تحسين وتعميق صورتها وانما لأن الذي كان يؤدي دورها على المسرح هو أحد الصبية اذ لم يكن مسموحا للنساء ابان ذلك العصر بالتمثيل . ونحن نعتقد أن في هذا الرأي شيء كثير من التجني لا على كليوباترا شكسبير فحسب بل وعلى فن الشاعر العبقري .

لقد كتبت السيدة آنا جيسون كتابها المشهور عن بطلات شكسبير ، فنقلت فيه خمسا وعشرين صورة تحليلية من صور النساء في مسرحيات

هذا الشاعر منهن نساء الذكاء والفطنة ومنهن نساء المطامع والمغامرات ومنهن نساء العاطفة والحياة . وكل واحدة منهن لا تشبه الأخرى في جملة صفاتها وتصرفاتها . وصفوة ما قالته هذه الناقدة انها هي نفسها وهي امرأة كانت تنظر في مرآة شكسبير لتصحح منها معلوماتها عن النساء ومعرفتها بهن ولا سيما وهن تباين مثل هذا التباين الذي لم يسبق له مثيل[٤٢] . وأما عن كليوباترا بالذات فيقول برادلي[٤٣] ان أشياء كثيرة سيئة يمكن أن تقال عنها ولكن كلما قيلت مثل هذه الأشياء وتكرر ذكرها ازدادت كليوباترا روعة ورونقا . ان ممارسة فن السحر الجنسي على الرجال هو جوهر وجودها في الحياة (Raison detre) حتى أنها عندما تفشل أو تظن أنها فشلت في جذب العشيق الحالي تجتر ذكريات الماضي الحافل بالانجازات مع عشاق آخرين سابقين . بل انها لا تلتقي برجل كان ما كان سفيرا أو رسولا الا ورغبت في السيطرة عليه بسلاح الأنوثة فهي بذلك تشبع رغبة داخلية في تكوينها العضوي والنفسي . انها سمراء لأن اله الشمس ـ كما تظن ـ وقع في حبها ! . وعندما تقترب منها يد الموت تحس بلمساتها وكأنها دغدغة الحبيب . وتخشى أن تسبقها ايراس الى الموت فتحظى من دونها بالقبلة الأولى من أنطونيوس ! أنها شخصية قوية مرنة تتلون بكل الألوان وتتحدث بكل لسان وتجيد كل الحيل وكأنها الثعبان . فهي تستطيع أن ترفع جسد حبيبها الثقيل من الأرض الى قبرها ـ بمساعدة وصيفتين فقط ـ وكانت من قبل قد ادعت عدم القدرة على الوقوف وأنها على وشك الموت ان لم يحملوها الى انطونيوس ! ويقول بعض النقاد أن كليوباترا شكسبير تبدو في الجزء الأول للمسرحية وكأنها عاهرة ملكية تفعل كل شيء من أجل حياة الشهوة ويدينون كليوباترا زاعمين أن موتها لم يكن مطهرا لآثامها ولم تتحول بعده نبيلة شريفة ، كل ما حدث قبيل رحيلها هو أنها أرادت أن تتزين لكي تبدو جميلة حتى وهي في طريقها الى الموت ولا سيما انها تعلم بأن قيصر سيأتي ليلقي نظرة أخيرة عليها . فموتها اذن في رأي هؤلاء النقاد لا ينم عن بطولة كما هو الحال في انتحار انطونيوس .

وقبل أن نشرع في الرد على مثل هذه الآراء بالغوص في تحليل شخصية كليوباترا نود التنويه الى أن هذه الملكة كانت تجسد بالنسبة للرومان كل ما تعني كلمة « مصر » . وهذا ما احتفظ به شكسبير في مسرحيته اذ يجعل انطونيوس لا يخاطبها في أغلب الأحوال الا بهذا الاسم « مصر » ومن ثم فان محاولتنا لفهم ملامح صورة مصر بالنسبة لانطونيوس والرومان هي في نفس الوقت محاولة لسبر أغوار شخصية كليوباترا تعالوا نسمع انطونيوس وهو يصف مصر لرفاقه الرومان فيقول ان المصريين يقيسون ارتفاع النيل بمقاييس في الهرم ويقدرون حال الخصب والجدب حسب ارتفاع فيضان النيل وانخفاضه فكلما ارتفع الفيضان زاد النماء وعند انحسار مياه النهر يبذر الزراع حبوبه ويحصده بعد و قت قصير وتتوالد الثعابين المصرية من الطمي بفعل الشمس وهذا هو شأن التماسيح أيضا . وعندما يتساءل ليبيدوس ـ أحد السامعين ـ عن شكل الحيوان الذي يسمونه التمساح فيجيبه انطونيوس الثمل بأن له شكلا خاصا به فهو عريض قدر عرضه وطويل قدر طوله ويسير بأعضاء جسمه ويعيش بما يتغذى به وعندما يفقد العناصر يتحول الى مخلوق آخر وله لون خاص به (ف ٢ م ٧ ب ١٥ وما يليه) ، هذا هو سحر الشرق الذي تمثله مصر ويتجسد في كليوباترا التي يصفها اينو باربوس لاجريبا ومايكيناس فيقول « ان التقدم في السن لن يزيل شيئا من نضارتها ولا التعود على رؤيتها بقادر على أن ينقص مثقال ذرة من محاسنها العظيمة الفريدة من نوعها . فاذا كانت النساء الأخريات يستهلكن بالشهوات التي يثرنها فانها ـ أي كليوباترا ـ لا ينال الاسراف في الشهوات من مفاتنها بل تشعل الفؤاد ولعا بها وشغفا بالاقبال عليها والصفات التي تعتبر في ذاتها خبيثة ورديئة تكتسبها بهجة وجمالا حتى أن رجال الدين يباركون رعونتها »[٤٤] (ف ٢ م ٢ ب ٢٣٨ ـ ٢٤٣) .

---

(٤٢) سبق ان ناقش الاستاذ عباس محمود العقاد هذا الرأي في كتاب « التعريف بشكسبير » (دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٦) ص ١٣٧ .

(٤٣) A.C.B. Bradley, Oxford Lectures on Poetry)1909(.

(٤٤) يبني ارنست تشانز دفاعه عن وحدة « انطوني وكليوباترا » الدرامية على اساس فكرة التناقضات بين مصر وروما والمقابلة المتوازية بين كليوباترا وانطونيوس . وهذه التناقضات تتناسب مع سرعة تغيير المكان بين روما والاسكندرية وغيرهما ولكننا نخرج بوحدة اجمالية للتصميم المعماري للمسرحية ككل (Ernest Schanzer, op. cit., p. 132f) (ولكن كالتور ينبه الى ان كل ما تبقى من الرومانية) (Romanness') في « انطوني وكليوباترا » ليس الا بقايا شاحبة على وشك الزوال . ان السلوك الروماني لا وجود له في المسرحية الا في الاحاديث ويجهد المرء نفسه عبثا اذا بحث عن علامة واحدة دالة على الفضائل الرومانية في الفعل والممارسة وقد يبدو امرا لغزا ان نضع « انطوني وكليوباترا » ضمن « المسرحيات الرومانية » لان النقاد عندما يتكلمون عن الصفات الرومانية في هذه المسرحية فهم يتحدثون عن شيء لا وجود له . ومع ان المسرحية تطرح صراعا رمزيا بين مصر وروما فان الصور الشعرية المستوحاة من مصر تطرح في شيء من التفصيل اكثر مما تناله الصور المستوحاة من روما . وهنا تبرز مسرحية « كوريولانوس » كدليل على ان شكسبير كان قادرا على ان يستوحي اسلوبه المجازي من روما وصرامتها ولكنه كف عن ذلك في « انطوني وكليوباترا » لشعوره العميق بأن زمن روما الصارمة قد ولى . ومع ان المرء يمكن ان يتتبع ضربا من المقابلات ذات المغزى بين روما ومصر في « انطوني وكليوباترا » ـ كتلك التي تتناول العمل النشط في روما والكسل والخمول في مصر ـ ولكن اعتبار هذه المقابلات مطلقة قد يضللنا ولاسيما اذا ادى ذلك الى اجمال كيف ان الرومان في هذه المسرحية قد « تمصروا » الى حد بعيد في أذواقهم وآرائهم . حقا ان المقابلة بين مصر وروما تتطور بصورة ملحوظة في الجزء الاول من المسرحية ولكنها بدلا من ان تتبلور تتعرقل وتسطع في منتصف المسرحية عندما يلمع الق الحدث الدرامي . ذلك ان المسرحية تجري احداثها في جو من العالمية التي تتيح للاشياء والاحياء فرصة التحرك هنا وهناك بسرعة مذهلة وبسبب هذا التنقل السريع يحدث تداخل بين المناطق والبلدان بحيث يصبح التمييز بين المصري والروماني

لقد صور بلوتارخوس كليوباترا مخلوقا غامضا وملتزا يتمتع بجاذبية سحرية لا يعرف كنهها ولم يرد شكسبير أن يفك طلاسم هذا اللغز أو يبسطه ولا أن يفسر مصدر هذا السحر لأنه أدرك أهمية الغموض والألغاز في خلق الجاذبية الدرامية لهذه الشخصية الرئيسية في مسرحيته . وبرغم هذا الغموض تبرز بعض الملامح الواضحة في شخصية كليوباترا مثل الغرور والزهو ، القسوة والجبن ، الجمال الساحر والذكاء والدهاء والحيوية المعربدة . ولكن شخصيتها أكثر من حاصل جميع هذه الصفات فجوهرها غير محدد ولا يمكن حصره في تعريف جامع مانع وهنا سر الغموض الملغز والجاذبية الأبدية . أما كيف حافظ شكسبير على طلاسم هذا اللغز مغلقة فبوسائل عدة أولها أنه جعل جميع الشخصيات من حولها يطرحون آراءهم في مسلكها وأخلاقها وأسلوب حياتها فتباينت هذه الآراء وتفاوتت وامتدت على طول المسافة بين طرفي النقيض فهي بغي غجرية ، مومس شهوانية ، روح زائغة ، عشيقة لا مثيل لها ، سيدة متسلطة وملكة زانية ومصرية نادرة ومخلوق عجيب وعروس من عرائس الجن ، وهي آسرة الفخامة وأجمل من افروديت ، ذات ألمعية فذة ، وذكاء فائق وثورات خيالية وما الى ذلك من صفات متجانسة وغير متجانسة .(٤٥)

ووسيلة أخرى يتبعها الشاعر وهي أنه خلق من حولها تناقضات واستقطابات مما يزيد الغموض في شخصيتها فالشهوات الجسدية التي انغمست فيها ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لا تستهلك شيئا من جمالها وفتنتها بل تزيدها اغراء . وكل ما تفعل يناسبها حتى أنها تحيل النقص كمالا والقبيح جمالا بل ان رجال الدين يباركون فسوقها ! وهي لا تشبع شهوة الرجال بل تزيدهم جوعا على جوع والمراوح لا ترطب جسدها بما تثيره من هواء ولكنها تلهب جمرة خليلها فتزيدهما وهجا على وهج . أما جمالها فيصارع الزمن وينتصر عليه فالزمن يبلى وجمالها لا يفنى ولا تذبل له نضرة . انها تجمع بين الآدمية والألوهية جمعها بين شهوانية الجسد وصفاء الروح ومثل هذا المخلوق العجيب جدير بحب غير عادي ومن ثم اذا أردنا أن نقيس مدى حب أنطونيوس لكليوباترا فلنبحث عن سموات جديدة وأرض جديدة فحبها أكبر وأرفع من حدود عالمنا هذا الضيق .

ووسيلة أخرى يلجأ اليها الشاعر ليزيد من الغموض في شخصية كليوباترا هي ترديد الشائعات من حولها بين الحين والآخر . ومن هذه الشائعات ما يوحي بأنها ساحرة أي تمارس فنون السحر فالشاعر يوحي بذلك دون أن يؤكده تأكيدا قاطعا . أما أهم وسائله في خلق لغز كليوباترا فهي كلماتها هي وتصرفاتها التي لو تابعناها بدقة من أول المسرحية الى قرب نهايتها لما عرفنا كيف نجيب على هذه الأسئلة . هل خدعت كليوباترا أنطونيوس وخانته ابان معركة أكتيوم ؟ ماذا كان يعني سلوكها المريب مع ثيدياس رسول قيصر ؟ هل استسلم أسطولها في الاسكندرية بناء على أوامر منها ترتبت على صفقة تآمر بينها وبين قيصر ؟ وكلها أسئلة يمكن أن نلخصها في سؤال واحد أساسي وجوهري في المسرحية كلها هل كانت تخلص الحب حقا لأنطونيوس أم كانت تخدعه ؟ حقا اننا نستطيع الاجابة على هذا السؤال الهام وبقية الأسئلة السابقة ولكن متى ؟ بعد أن يسدل الستار في نهاية المسرحية ، أما قبل ذلك فكلها أسئلة مطروحة بلا جواب محدد أو في الواقع بأجوبة عدة متناقضة . ولا تأتي الاجابات المحددة نوعا ما الا بعد أن تنتهي كل الأحداث والمشاهد وعندها يجد القارىء أو المشاهد نفسه مضطرا لمراجعة أحكامه الأولية وتصحيح مواقفه منها . وتلك قمة شكسبيرية في اتقان الحبكة الدرامية .(٤٦)

امرا عسيرا وغير مطلق . ان مصر وروما في المسرحية تتفاعلان وتتبادلان التأثير والتأثر نتيجة المواجهة . وهكذا يظهر الرومان شغفا بالغا وفضولا ملموسا لمجرد سماع اخبار « المطبخ المصري » مثلا (ف٢م١ب٢٣ ـ ٢٧ ، ف٢م٢ب١٧٦ ـ ١٨٣ ، ف٢م٦ب٦٣ ـ ٦٥) وبالفعل تعلم الرومان كيف يقيمون « وليمة سكندرية ويرقصون رقصة « الباكخيات المصريات » (ف٢م٧ب٩٦ ، ١٠٤) وهنا يبدو الرومان حديثي العهد بالنظام الامبراطوري فيتلقنون الدروس من اصحاب التاريخ الامبراطوري العريق اي المصريين ومن الدلائل ايضا على التداخل بين مصر وروما ان ابطال المسرحية يموتون بالاسكندرية على الطريقة الرومانية . ويأتي انتحار كليوباترا ووصيفاتها على اروع ما يكون الانتحار الروماني . وهكذا نرى أن « ترويم » مصر يسير جنبا الى جنب مع « تمصير » روما حتى انه يمكن القول بانه على الرغم من ان روما قد قهرت مصر الا ان الاخيرة تفوقت عليها في ما يمكن ان نسميه « التنافس السلمي الحضاري » بين الامم فمن الملاحظ ان الرومان قد ذهبوا في تقليد وتبني مظاهر الحياة المصرية الى مدى ابعد مما فعل المصريون ازاء اسلوب الحياة الرومانية وذلك واضح من لقاء كيدنوس الذي خرجت منه كليوباترا الملكة الضعيفة « سيدة المنتصرين جميعا » (ف٢م٢ب١٨٤) وخرج انطونيوس من هذا اللقاء مغلوبا لا غالبا (نفس المشهد ب ٢٢٠ ـ ٢٢٦) وهكذا يمكن القول بشيء من التعميم ان روما بتوسعها في بلاد الشرق تخضع يوما بعد يوم لقوة الشعوب التي تقهرها هناك . راجع
Cantor, op. cit., p. 25-27.

(٤٥) يقول ارفنج ريبنر ان كليوباترا قد تبدو متناقضة على نفسها فيما بين الفصول الاربعة الاولى من جهة والفصل الخامس من جهة اخرى ولكننا في اطار بنية المسرحية ككل يمكن ان نقول أن دورها متجانس تماما
Irving Ribner, Patterns in Shakespearian Tragedy) Methuen 1960 repr. 1971 (, pp. 168-201.

(٤٦) راجع
William Rosen, "Antony and Cleopatra" pp. 201-213) in Clifford Leech ed. , Shakespeare The Tragedies. A collection of Critical Essays, University of Chicago press, Chicago — London 1965 repr. 1967 (

لماذا كان انطونيوس في المسرحية « فضيلة كاملة » (Finite virtue) ف ٤ م ٨ ب ١٧) فكليوباترا هي « التنوع بلا حدود » -infi nite variety) ف ٢ م ٢ ب ٢٤١) . ولعل هذه اللامحدودية على صلة وثيقة بالغموض الملغز الذي تحدثنا عنه سالفا ولعلمها معا وراء ما يعتقده كاتب مثل نايت ، أي أن كليوباترا شكسبير تعد مزجا فريدا لكثير من مظاهر التنوع . انها تجمع كل الألوان في لون واحد منفرد وساحر لأنه يترك انطباعا قويا وباقيا . انها بمثابة قوس قزح يجمع كل ألوان الانسانية الجوهرية فهي مرة متكبرة وأحيانا كثيرة متواضعة . وهي عندما تغضب تصبح كالنمرة المتوحشة وعندما ترق تراها حملا وديعا أو بنتا خجولا . وهي قاتلة الخداع ولكنها تستطيع أن تخلص الى حد التفاني والموت في سبيل من يستحق اخلاصها هي ملكة لها كل مظاهر الأبهة الملكية ولكنها تنحدر أحيانا الى مستوى فتاة غجرية أو سوقية . تواجه الامبراطورية الرومانية كلها وتهددها وتخيفها ولكنها في حقيقة الأمر تتمتع بروح الطفل وتردده وخوفه . انها أنثى نادرة فيها من الأنوثة ما لم تعرفه امرأة من قبل ولكنها مع ذلك أمازونية الطباع اذ يمكن أن تحارب بشجاعة الرجال . فاز بها أكثر من قائد روماني مقدام حقق الكثير من الانتصارات . فهي اذن بمثابة جائزة التفوق العسكري أو مكافأة الشجاعة في الحروب . وهكذا كما يقول نايت يمكن أن نرى في كليوباترا كل نساء الأدب والأساطير فهي هيليني أو ديانيرا وهي بيتفلوبي أو هيبي وهي روزاليندا أو بياتريس وهي أوفيليا أو جيرترود وهي ديرد موته أو كورديليا وهي ليدي ماكبث أو كليتمنسترا انها أية امرأة أو كل امرأة في انتظار الرجل(٤٧). والاسكندرية هي عاصمة السلام المصرية في مواجهة السلام الروماني . وسلام كليوباترا والاسكندرية هي سلام الحب(٤٨) والحياة وهو سلام تتصاغر أمامه كل حروب وأمجاد يوليوس قيصر وأوكتافيانوس وتبدو كمغامرات صبيانية وذلك لأن الحب هو الامبراطور الأوحد في دنيا « أنطوني وكليوباترا » .

وهكذا نكتشف ـ على عكس ما يرى بعض النقاد ـ ان شكسبير قد حسن ايضا في صورة كليوباترا الموروثة عن بلوتارخوس الذي ـ كما نذكر ـ كان يكره هذه الملكة المصرية ويصف حبها لانطونيوس بانه « الوباء المدمر » و « اقصى الشرور وآخرها » ويقول انه اذا كانت اية بادرة للاصلاح والعدول تبدر من انطونيوس كانت كليوباترا تقتلها في المهد وتجعله اسوأ مما كان . واذا كان بلوتارخوس قد روى لنا ان كليوباترا قد اعدت خطة الفرار حتى قبل ان تبدأ معركة اكتيوم وأن هروبها غير المتوقع كان سبب هزيمة انطونيوس . ويرى بلوتارخوس ايضا ان كليوباترا التي خططت لنقل اسطولها من البحر المتوسط الى البحر الاحمر لكي تهاجر من مصر نهائيا غير مكترثة بمصير شريكها في الحرب والحب انطونيوس . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي عارضت ارسال متاع اينوباربوس وثروته خلفه حين ترك خدمة انطونيوس وهي التي اجرت التجارب الخطرة للسموم القاتلة على المسجونين دون رحمة . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي انبت نفسها امام قيصر على خوفها من انطونيوس . والمدهش حقا ان شكسبير قد احتفظ بهذه الصورة البلوتارخية او ما يمكن ان نسميه وجهة النظر الرومانية هذه عن كليوباترا كامرأة لعوب حتى ان سكاروس يطلق عليها بعد هروبها من اكتيوم لفظة « العاهرة » (ف٣م١٠ب١٠) الا ان الشاعر جعل الرومانيين انفسهم ينظرون اليها بشيء من الدهش والانبهار . يصفها مايكيناس بانها « سيدة آسرة الفخامة الى اقصى حد » (ف٢م٢ب١٨٧) ويصفها اجريبا بأنها « المصرية النادرة » (ف٢م٢ب٢٢١) ويقول اجريبا ايضا في نفس المشهد (ب٢٣٠ ـ ٢٣١) وهي أبيات سقطت في ترجمة (محمد عوض) « لقد جعلت يوليوس قيصر يلقي سيفه جانبا من اجل فراشها ، ولقد حرثها فحملت منه » . لم يشأ شكسبير اذن ان يحذف نهائيا الصورة المقيتة التي حفظها لنا

---

(٤٧) لقد عبر نايت عن هذا الرأي في كتابه :

G. Wilson Knight, The Imperial Theme, Further Interpretations of Shakespeare'S Tragedies, Including The Roman Plays) Methuen 1931 repr. 1968 (.

ثم عاد واكده في مقال بعنوان

"Macbeth" and "Antony and Cleopatra" pp. 68-82

في مجموعة المقالات المنشورة تحت اسم Clifford Leech والمشار اليه في الحاشية السابقة .

(٤٨) ان السلام هو الذي يسمح للرجال بالانغماس في ملذاتهم واشباع شهواتهم و٦سيا رغباتهم الجنسية ففي ظل الحرب يضغط الانسان على نفسه ويخضع للصالح العام ولكن السلام الذي يصفه عامة يرتبط بالحب أصبح ـ وهذا لغز دجير ـ مدعاة بين الرجال ليكره بعضهم بعضا . فطالما ان المدينة تحيا في ظروف الحرب يصبح الصالح العام واضحا ولو في صورته البدائية . لقد كان الرومان يحسون بانهم في حاجة ماسة الى بعضهم البعض ليحموا انفسهم عندما يتهددهم الخطر ولكن ما ان يزول هذا الخطر حتى تبرز الشهوات والمصالح الفردية لتؤكد نفسها دون رادع او وازع ودون ضرورة للتوحد في مواجهة عدو اجنبي . ومن هنا يأتي غياب الاشارات الى « الصالح العا » (Res publica) في « انطوني وكليوباترا » بعكس ما يحدث في « كوريولانوس » ـ وهكذا فان انتصارات فينتيديوس على البارثيين تعني نهاية الخطر الاجنبي الكبير امام روما ومن ثم فان الرومانيين لم يعودوا بحاجة الى التوحد الان لم تأتي ملاحظة اوكتافيوس « ان ساعة السلام العالمي قد دنت » (ف٤م٦ب٤) كناقوس ينذر باندلاع الشهوات والاهواء الشخصية . لقد كانت النتيجة غير المباشرة للفتوحات وانتصارات الرومان انهم فقدوا الحاجة الى الطاعة العسكرية وهي من مميزاتهم الاساسية في عصورهم الاولى . والجدير بالذكر ان روما « انطوني وكليوباترا » غير روما « كوريولانوس » فهي ليست مهددة بالجوع بل اصبحت الولائم جزءاً من الحياة في المسرحية الاولى ليس فقط بالنسبة للرومان الموجودين على ارض مصر بل واولئك الموجودين في ايطاليا . راجع Cantor , op. cit., pp. 132-133

(Lesmes) الى نفس الحيلة حتى يتقرب من الحبيبة ، ثم بهدف ازعاج غريمه (Henri) عسى ان يقبض عليه في غفلة منه . ويشعر رجال المباحث المتشرين في الحفل أن شيئا ما في الجـو ، الا أنهم لم يدركوا اللبس[14] . وفي غمرة الفوضى يسرعوا بملاحقة هذا أو ذاك ، وقد يحتم اسلوب المسـرحية الهـزلية انـدماج عنصـر الخلط والبلبة ،[15] فتتزاحم الملابسات ، وتتشابك المـواقف الحرجة المبهمة ، فيجيء رجل الشرطة بين الاثنين ، ويقـود (Don Lesmes) الى السجن بـدلا مـن (Henri) . ثم في لحظة أعلان خطوبة هذا الاخير على حبيبته ، تنطلق مفاجأة أخرى تهز الجمهور بأجمعه ، وهو خبر سقوط وزارة المحـافظين ، ويجيء حـزب الاحرار ليجعل من هنرى سكـرتيرا خـاصا لـرئيس الوزراء . (توته توته خلصت الحدودته) .

وقد أدرك البنيز ان الحب هو محور هـذه الاحداث المبعثرة غير المنطقيه بالمرة ، وغير المبالية لهيبة المـوقف ، فأراد ان يكسبها لونا انسانيا من واقع الحياة ، وكان دينا عليـه ان يحيى عبقـريـة (Goya) بـان يقـوم بعمـل موسيقى يعكس ما توحى به لوحاته من بلاغة التعبير . فكتب موسيقى لمسرحية (San Antonio) عاد بها الى الروح الاسبانية الخالصة ، مبتعدا بها عن أى أدعاء خارجي ، مكتفيا بخلاصة مشاعره الذاتية التي تميزت بها دائما اعماله البيانستيكية على طول السنين . فجاءت واضحـة الاسلوب ، يسيرة الفهم ، تسير سلسـة في سهولة لطفت جو الفوضى المحيط بها ، وصبغتها بلون محـلي يتوافق مـع كرامـة ومتـطلبـات البيئـة الشعبيـة الاسبانية .

ويسعى اليـه الحبيب ، ويشتـركـا معـا في ثنـائي (Duetto) يقـوم على نفس اللحن الـرئيسي متخذا أسلوب (Seguedilla) الـذي يجيـز ابـراز مختلف الملامح العاطفية ، فيعبر عن الوان الحب والحـرمان ، حينا بنبرات خافتة ، متقطعة ، وحينـا لا يرتبط النغم بـالفـاظ معينـة بـل ينـدفـع بسجيتـه في تنـاغيم (Vocalises) حرة براقة ، ثم ينخفض فجأة في حنان مؤثر ، وقد يروق للعاشق ان يعيد عبارات الـود التي تفوح بها مشاعره .

وينتهى الفصل الاول الكثير الحركة بمواقفه المتشابكة القلقة شيئا ما . وينقلنا المؤلف الى الفصل الثاني بفاصل اوركسترا الى (Jivtermede) مبنيا كذلك على نفس اللحن الاصلي ، ولكنه ينمـو ويتطور بلون من الـوان الملاجونيا (Malaguena) التي تنحدر من رقصات الانـدلس ، ومن ملقـى بـالـذات (Malaga) ، ويسترسل اللحن في الـرقص على هـواه ، وينهمك في المجـون ثم يسترخي ويستسلم حـالما ، ومـا يلبث ان ينطلق كالسهم في توقيع متعاقب سريع . ثم يركز بتكرار على نوتتـين (دو) (ري) (DO- RE) ، فتندفـع الزغاريد ابتهاجا ، وكأن المؤلف أرتجـل نثرا مـوسيقيا يفيض بشذا خمر ملقى العتيق . وهكذا يعهد الفاصل الاوركستـرالى ، بروحـه وألوانـه الطريفـة للاحـداث السعيدة الآتية .

ثم يجيء المؤلف باسلوب جديد الـ (Sevillana) ولم يكن اختيـاره من بين الانغـام الاندلسيـة عن غـير قصـد . أنه خـاص بأشبيليـة نبت في تربتهـا . وحمل أسمها ، واجتاز القرون محتفظا بتقاليدها الخاصـة من حيث المنـاسبات الـدينيـة العـريقـة ، وليـالي السمـر (Zambra) ذات الـطابـع الـدنيـوى المفـرج عن الكبت . فيعهـد المؤلف إليـه إحيـاء ليلة العـرس . فتتعـاقب تشكيلة مـن اسلوب الـ (Seviliana) غنـائية ، راقصـة ، يتصدرهـا نفس اللحن الـرئيسي ممتعا ، مثيرا يلهب الشعور ، فيجد الفنان مجالا لمجاملة أهل الحفل . واظهار ما وهبـه الله من مهارة ، وكـانه يؤدى رسالة التزم بها . ويمتد السمر الى السحر ، وتمشيا

---

(١٤) بالاضافة الى العنصر الذي يمثل روح الكآبة والغطرسة والتزمت . ويظهر هنا منظر الجنود المتشرين لحفظ الامن بملابسهم الكالحة وملامحهم الصارمة المهيبة ، وهذه عناصر متباينة تماما مع الروح المرحة التي تغمر المسرحية . هذا التناقض مدبر ويدخل في تقاليد « الزرزويلة » الاسبانية والاوبرا بوف (Opera Bouffe) الاوربية . التي ترمي الى المزاح والمرح .

(١٥) (Quiproquo) الفرنسي و (Imbroglio) الايطالي .

مع هذا العزف تحتل الـ (Sevillana) بألوانها الفصل الثـاني ، اللهـم الا دقـائق وجيـزة لخـمـاسيـة (Qvintette) غنائية تختص بالعروسين . ويهدوء متكلف رتيب شيئا ما ، يفهم منه انها فترة تمهيدية للمـارش الختامي الـذي يبعـد كـل البعـد عن اللون التقليدى للمارش . مع وجهة من الشبه بمارش الـ (Toreador) لاوبـرا (Carmen) ، ولـكـن شتان . ان البنيز اراد ان ينهي المسرحية في حالة من الابتهاج الشعبي . فيجعـل منه قـطعـة موسيقيـة اوركسـترالية تلهب الشعـور ، لا ينقصهـا عنصـر من عناصر الاثارة وجاذبية الايقاع الحار التي تقاوم ، فيندفع الحفـل بأكمله في الـرقص بحمية ، وتفـرط النساء في السمر وهز الأرداف وتعلو اصوات الرجال حاثـة على الحماس ، غير انها لم تصل الى حد الابتذال لهيبة الموقف واكـرامًا للقـديس شفيع الحي . ويسـدل الستار عـلى مسرحية (San Antonio Dela Florida) التي حققت نجاحا كبيرا على مسرح الـ (Zarzuela) في اكتوبر سنة ١٨٩٤ . ويؤول هذا النجاح الى ان البنيز ترك لطبيعته مطلق العنان ، فركز على اللون المحلي الذي مهد لروح الدعابة والمرح ، وكشف عن عميق نزعاته الذاتية . فتحف عمله بما يشتهي من النغم الاندلسي والرقصات الاسبانية الخالصة ، فنتج توافق مع النص الـروائي الذي عـولج مـوسيقيا بـاعتناء ، فجلب الى المسرح الاسباني بجديد من عصارة إلهامه الذي طالما برز في اعماله البيانستيكية للبيانو[١٦] .

ومع هذا النجـاح الملموس الـذي جلب للمؤلف جمهور المعجبين بالأسلوب الجديد للزرزويلة القديمة ، لم يعفه من ضجة أثارها بعض المتعصبين للبناء الاوبرالى الكلاسيكى ، من رجال المجتمع والصحافة . ولكن البنيز ايقن انه قدم لمدريد عملا فنيا يستوعبه الاسبان . وانه اذ يغمس قلمه في دمه تجد نبراته طريقها طوعا الى عميق الحس الانساني ، وهذا كل ما يطمح اليه . وقد اعتـاد ان لا تعوقـه المصـاعب . فلم يمض وقت حتى ظهرت على نفس المسرح (Zarzvela) في مدريـد نسخـة اسبانيـة (El , Sortija) وتعني « الخـاتم » استخـرجهـا من أوبـرا (Magic opal) « الحجـر السحـري » التي نالت في وقتهـا استحسانـا عظيـما في لندن . وهنا يهب نـوع آخر من المعـارضين ، صنـاع الزرزويلة المتنافسين على مصالحهم ، واستقبلوها في تحد طاغ يقصد ان يهزموا المؤلف فسقطت (El Sorija) ولم يهزم المؤلف .

وصمد البنيز الذي تعود اللبس في الرأى حول اعماله المسرحية ، وفشل هذا الاضطهاد المفتعل في اخماد نشاطه الخصب . فرأت الايام التالية عددا وفيرا من اعمـاله البيانستيكية ـ تكشف عن نضج التكنيك ، وفكر انساني عميق . وقد توج في تلك الفترة الوجيزة بمسرحية غنائية جديدة نالت شهرة أسقطت حجتهم .

رأينـا في مسرحيـة (San antoni) ان الصـراع الحزبي كان يهدف أولا وأخيرا الى الدعابة والضحك ولا شيء غير الضحك . وتجيء (Pepita jImenez) (وتنطق خيمنيز) لتنقلنا الى لون آخـر من الصراع ، أليم ، مـريـر ، صـراع بـين الحب الألهي والحب البشـري . فتنمـو القصـة في جـو من الـورع الـديني العميق ، الذي كان يتصف به القرن الثـامن عشر في أسبـانيـا ، حيث كـان سلطان الكنيسـة يسيـطر عـلى الـدولة ، ويستـأثر بـالروح للشعـب ، فيعـم التحسس الديني ، ويرسي المجتمع الاسباني القيم الاخلاقية على التدين والتقوى ، وفي هذا السبيل تهون التضحيات .

ظهـرت قصـة (Pepita jimenez) للكـاتـب الاسباني الشهير جـوان فاليرا (Juan valeta) سنة ١٨٧٤ قبل أن ينقلها الى المسرح الصديق الدائم بـ ٢٢ سنة ، الذي ما زال متصلا بالبنيز . . أين كان ؟، أي كـالمعتـاد تحت اسمـه المستعـار (Coutts)

---

(١٦) نقلت هذه المسرحية الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Flevri) وقدمت في بروكسل في يناير سنة ١٩٠٥ وعرضت على مسرح (Zarzuela) في ذكرى وفاة البنيز الخمسين سنة ١٩٥٩ .

(Montjoy) . وقد ركز اقتباسه على الفترة الاخيرة من سير الاحداث المتلاحقة ، حيث يسود التوتر ، وتستحكم الازمة ثم الحل النهائي السعيد .

وتقوم القصة اساسا على ستة اشخاص غير عدد من الوجوه الثانوية . وموجز الموضوع أن (Pepita) (Jimenez) أرملة شابة صغيرة السن ، حلوة ، جذابة ، تقية طبعا ، ويتكاثر حولها المعجبون ولكنها في غفلة عنهم ، ويهيم بها (Don Pedro) من أعيان المدينة المرموقين ، أرمل هو أيضا يزين الشيب رأسه . يطمح في (Pepita) زوجة له . ولم يلبث ان يفاجأ بأن أبنه (Don Luis) مغرم بها هو الآخر ، وانها تبادله الغرام . فيرى ان يفسح الطريق للشباب ، ويعتبر (Pepita) كابنته ، ولا شيء اذا يعترض التوفيق بين المحبين ، غير أنه يحدث فجأة ما لم يكن في الحسبان فتعترى (Don Luis) نزعة دينية توحى له ان يسمح لنداء باطني ، هو الرب ، وعليه ان يذعن له ، ويتجرد من ملاذ الدنيا . فيفسد الموقف ، ويتأزم ، فتنزعج (Pepita) وينتابها اليأس والأعياء ، وتخالجها صورة الموت ، وتلاحقها فكرة الانتحار ، ويحل الغم على الجميع ، واذا بالجو المتفائل بالمرح يهدد بان يتحول الى مأساة حارة باستسلام (Don Luis) الى آلام الصراع بين نداء السماء ونداء الحب . ويبدو بمظهر المتعصب المأخوذ حينا ، المتردد المتحير حينا آخر ، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة تتدخل (Antonana) مربية (Pepita) وتمسك بخيوط الحبكة السيكولوجية ، متسلحة بحبها لها . وبقدر كبير من الدهاء والمكر ، تقودها بشتى الحيل ، وحكمة وخبرة المرأة المحنكة الذكية ، الى ان يقتنع (Don Luis) بأن تلك النزعة التي استولت عليه وغاصت به في أعماق الغموض والحيرة لم تكن الا وهما عابرا ، فينتصر الحب ، وتشرق السعادة ويعود للمسرحية جو التفاؤل والمرح بزواج (Pepita) و (Don Luis) .

بعض مؤرخي ونقاد الموسيقى لا يعتد ، بمبادىء النهج السيكولوجي ، لأن الخلق الفني لا يتم مجردا من العوامل المزامنة له . وان المناخ العاطفي والفني الذي يحيا فيه الفنان يستحوذ على حسه ، حتى أن أدق المظاهر تجد صدأ في عقله الباطن ، وتتبلور في المفهوم الفني ، فتفوح بها تعبيراته .

ويرى آخرون ان البنيز كان كمثيله من المعاصرين ، معجبا بالاسلوب الذي خلده (Wagner) ومضمونه ان يصور الشخصيات المسرحية بعبارة (Leit - Motif) تتميز بها وتنطق بالعواطف البشرية ، وتعبر عن الموقف السيكولوجي والدرامي ، وتسير بها الى القدر المحتوم . فساد هذا الاسلوب ، وتغافل في كثير من مؤلفات الفترة التي سميت بالفترة الفجنيرية .

ومن جهة أخرى تشهد مؤلفات بعض الموسيقيين من زملاء البنيز (تلاميذه بتأثرهم باللون الاسباني غير انه يعنى استدانتهم له وتشبههم به ، ان كلًا على هواه في التطبع والتجديد . وهكذا كان لابنيز ان يختار للكوميديه الهزلية (San Antonio) كما رأينا ، لحنا رئيسيا دعم به المقاطع الموسيقية بأكملها ، غنائية اوركسترالية على السواء ، متجسما في اغنية أو رقصة حاملا مذاق الارض التي انبتته ، كتالونيا ، متطورا في مرونة مع المواقف الدرامية والسيكولوجية فلم يخضع اذا هذا اللحن الرئيسي الاوحد للنظرية التي يقوم عليها الـ (Leit Motif) الالماني . انما هو تجديد مبتكر في التصعيد بالنغم الشعبي الى الفن المسرحي .

أما في (Pepita Jimenez) فقد اتخذ البنيز اسلوب الـ (Leit-Motif) في تشخيص البطلة دون سواها ، بلحن اختص بها ، معبرا امينا عن ذاتيتها ، شفيعاً لها ، مفسرا لأحلامها وللاحداث التي تلاحقها منذرة او متفائلة ، مظلمة او مشرقية ، وهذا التحريف في الصيغة يقدم الدليل على ان المؤلف لم يقتد على غير هدى بنظام الـ (Leit-Motif) حسبما وضعه (Wagner) والذي من خصائصه كما قلنا ، اعداد لحن معين ينتسب لكل من الاشخاص الرئيسيين للمسرحية يلازمهم ويتفاعل معهم .

ثم يحيد البنيز عن العرف المتبع في النسخة الموسيقية للاوبرا بتقديم افتتاحية بكامل الاوركسترا تسبق رفع الستار ، غير أنه يكتفي بمقدمة تمهيدية موجزة ، من خمسة مازورات ، لا أكثر ، تهدف الى ارساء المقام والريتم ، وتبدأ المسرحية .

أحاط المؤلف هذه المسرحية الموسيقية بعناية خاصة ، حتى تفوقت فعلا على اعماله المسرحية الأخرى ، التي صرح مرارا أنه لم يكن يرضى عنها كافة . فاحرزت نجاحا كبيرا من أول عرض لها في برشلونة سنة ١٨٩٦ . دل عليه تدفق الجمهور عليها في ازدياد مضطرد ، معبرا بحماس عن أرتياحه لهذا الخلق الاوبرالي الجديد من صميم التربة الاسبانية بالمعنى الحقيقي المنتظر ، وأجمع النقاد علي ان هذه اوبرا اسبانية الدم والنبض ، وان هذه حقيقة لاتدع مجالا للشك .

ولكن هناك جبهة المعارضة متأهبة كعادتها ، متزعمة المواجهة التقليدية الهدامة لكل عمل مسرحي لالبنيز . ويتدخل مؤلفو الموسيقى والنقاد ، وترتفع حرارة الجو ، ويعلو الجدل عنيفا ، بين معارضين ومؤيدين ، يتناولون نفس الادعاءات ، ونفس الحجج لاقامة الدليل على صحة نظرياتهم المتعارضة . وهكذا يتفاقم الوضع ويفلت زمام الموقف ، وينتقل من تضارب الآراء الى تضارب الايدي في فناء المسرح الذي عرضت فيه المسرحية . وكما يحدث غالبا ، لم يشر المؤرخون الى هذا الحادث الذي يتجدد للسنة التالية ، عندما اعيد تقديمها على مسرح (Zarzuela) في مدريد العاصمة ، أنما تنطق به الصحافة المعاصرة ، ويهمل الاطلاع عليه . وهذه الاحداث ليست بغريبة ولا هي الاولى من نوعها ، ان المعارك الفنية تتدرج على مدى مراحل تاريخ الفن وتدفع تطوره .

وتجنبا لاحتدام النفوس اسرع البنيز يلتقط انفاسه بعيدا عن جو برشلونه السريع الانفجار وهدأت العاصفة .

وفشل تحدى جماعة المتعصبين في ان يسددوا الضربة القاضية لالبنيز خلال مسرحيته هذه ، اذا ان النجاح الصاخب كان له صدى بعيد المدى عند من تذوقوا أسلوبه من مشاهير مؤلفي ومؤرخي الموسيقى الاسبان ، وغيرهم من رجال الفن والادب ، الذين خصوها بحكم منصف صائب ، ثم أنها وجدت استجابة خارج موطنها الاصلي ، وايقظت اهتمام العلماء من ذوى الفكر الرفيع في بلادهم ، لترجمت المسرحية الى الايطالية والالمانية والروسية والفرنسية .

ولم تمض اكثر من ثمانية عشر شهرا على عرضها في برشلونة حتى اختارتها لجنة مديري المسارح الغنائية في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، لافتتاح مسرح غنائي جديد[١٧] ولم تخيب تقديرهم ـ فقد استقبلها الجمهور التشيكي بحماس عظيم ـ وكان ذلك بحضور المؤلف الذي استدعى على خشبة المسرح عدة مرات يصحبه تصفيق حاد ، وقدم له اكليل من الغار واغرقتها الصحافة بالمديح . ويقول البنيز في تأثر : أنها من أسعد لحظات حياتي .

وتمر خمس سنوات أخرى ، وفي مدريد يوم ٤ أغسطس سنة ١٩٠٢ ، لبى دعوة ادارة مجلة ادبية فنية (Evan-qile) اشتهرت بالاعتدال ، وأمام جمع من اهل الفكر والفن قام البنيز بتقديم (Pepita Jimenez) محللا موضحا المواقف الاساسية بمقتطفات على البيانو ، فسحرهم ، فقرروا فورا ارسال برقية تهنئة وتقدير الى (Jvan Valera) كاتب النص الروائي ، وآخر الى (Montjoy) المالي (Covtts)الذي نقلها الى المسرح . وظهرت الصحافة مهللة مكرمة البنيز الذي وضع اساسا لاوبرا اسبانية حقه ، فجاء هذا نصر له وتعويضا لما ناله من استنكار مدبر .

وحالفه الحظ ايضا سنة ١٩٠٥ عندما أختار مسرح (La Monnaie) في بروكسل عاصمة بلجيكا ، (Pepita Jimenz) للاحتفال برأس السنة الجديدة ، وتلتها أوبريت (San Antonio) مترجمة

(١٧) Newes Devtches Theater

الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Flevri) وكان مقدرا لالبنيز انتصار جديد وأقبل عليها محبو الموسيقى من مختلف طبقات المجتمع البلجيكي ، وقد يظهر رجال الفن والصحافة بملابس السهرة احتفالا برأس السنة ، وهكذا عدد من الفرنسيين الباريسيين جاؤا خصيصا لهذه المناسبة ، ومن بينهم بعض مشاهير الفنانين والكتاب ، وكان (Ernest) (Chavssdn) نفسه على رأس جماعة من مؤلفي الموسيقى الفرنسيين . ثم في نهاية العرض الأول رتب مدير المسرح استقبالا انيقا في صالونات اجد المطاعم الكبرى تكريما لالبنيز وعائلته التي كانت تصحبه ، واحاطهم بعدد من نخبة المثقفين والمؤلفين ، وفي مقدمتهم سفير اسبانيا في بروكسل الذي شمل البنيز برعاية خاصة وهنأ مدير المسرح على نشاطه الموفق واعلن ان ملك اسبانيا[18] ـ تفضل بمنحهم براءة الكومندور من طبقة الفونس الثاني عشر ووسام صليب الفارس ـ (Croix De Chevalier) الى قائد الاوركسترا .

أما باريس التي احتضنت البنيز ما يزيد عن خمسة عشر عاما واحاطته بهالة من التقدير والمحبة الخالصة ، والتي لم تتغافل عن انتاجه البيانستيكي قط ، بل اعترفت بمستواه العالمي عندما اختارته عضوا في لجنة امتحان الكونسرفاتوار مع اكبر علماء الموسيقى الفرنسيين انذاك ، وكان الاجنبي الوحيد يومها الذي دعي للاشتراك مع هذه الهيئة العريقة . واستمرت باريس فيما بعد بالاحتفاظ له بشعور الود والتقدير ، عندما ازيح الستار في ذكرى وفاته الخامسة عشر[19] عن لوحة تحمل اسمه بين شوارع عباقرة الموسيقيين الذين عاشوا في باريس ، ثم في المساء نفسه ، قدم مسرح الاوبرا كوميك عرضا ممتعا، مشرقا لـ (Pepita Jimenez) ، وقد عهد بها الى أشهر مغني الاوبرا الفرنسيين وتبلورت الاراء عامة عن حكم واحد ، وهو أن البنيز قدم للعالم نموذجا ناجحا لاوبرا اسبانية صميمة ، وكان في هذا التصرف النبيل تخليدا لذكرى ابن كتالونيا الحر ، الذي كان الريتم الاسباني صدى لنبضات قلمه المفعم بحب بلده .[20]



مسادسا : كتالونيا والفيجا :ـ

أوفى البنيز ما عليه من التزامات نحو كوتس وختم « فترة مغامراته المسرحية » ، كما سموها ، بأن قدم لبلده أول مسرحية موسيقية جادة من منبع اسباني نصا وتعبيرا على نهج الاوبرا كوميك وكان هذا ، كما قلنا ، حدث في تاريخ الفن الموسيقى الاسباني . وراقت له الحياة في باريس حيث كانت تتجاذبه مختلف التيارات المتحررة والمحافظة . ولكنه لم يفصل عن نفسه ابدا . ولذا فانه برغم إلمامه بالقواعد الموسيقية ، فانه لم يسمح لها بأن تعوق الوحي ، وكانت له كلمة مأثورة في ذلك « أن الوحي لايحكم بزمان أو مكان ، أنه يهبط في غير ميعاد ، لا يفصل ولا يُشرح وأن اخضاعه لمنظوم دقيق يضعف قوته الروحية » . وبذلك يعترف أنه اولا واخيرا أسير حسه الداخلي ، فكانت كتاباته في هذه الأونة اذن تكشف عن أنه لم يكن غافلا ابدا عن التزامه باصول الخلق الفني ، وقد تميزت بانتاج خصب في شتى الوان من بينها عدة ميلوديات غنائية على قصائد لبعض الشعراء الاجانب والفرنسيين وقد أهدى معظمها لصديقه جابريل فوريه ، وكانت اسبانيا تمر بفترة حرجة في تاريخها ، في الخارج منازعات مع الولايات المتحدة ، تطورت الى حرب فعلية ، أنتهت بتنازلها عن كوبا ، وجزر الجوام ، والفلبين ، وكان لذلك الفشل صدى مؤلم ، عز على الشعب الأستسلام له ، ونسبه الى ضعف نظام الحكم القائم ، وتعثره في مواجهة الاحداث ، فاختلفت الآراء ، وشاعت الفتن ،

(١٨) الفونس الثالث عشر وآخر ملوك اسبانيا ، الذي ترك البلاد الى المنفى ١٩٣١ عند اعلان الجمهورية الاسبانية الاولى .
(١٩) ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ .
(٢٠) وتكررت هذه الحفلة في الذكرى الخمسين لوفاة البنيز سنة ١٩٥٩ ـ على نفس المسرح الاوبرا كوميك ، واستهلها مدير الكونسرفاتوار بعبارة تحمل معاني التكريم والتقدير . وكان لنا حظ الاستمتاع بها .

فافسدت ما بين العشائر وبعضها . وتنبه أهل كتالونيا ، تلك الناحية التي ترفض تبعيتها لاسبانيا ، الى ان الامور صار ممهدة لاعادة المطالبة بشرعية حقهم في الانفراد بحكم ذاتي . وأدت هذه النزعة الانفصلية الجديدة الى مضاعفة الارتباكات السياسية التي أرهقت البلد .

ولم يرق لالبنيز هذا الاتجاه العنصري الانفصالي ، لأنه كتالوني المولد ، تزوج كالونية ، وأنجب اولاده في كتالونيا ، ان كتالونية أسبانية بوضعها الجغرافي من الكتلة الايبرية ، ولم تكن يوما في ـ عزلةعن الروح الشرقية التي أمتدت من جنوب فرنسا حتى مرسيه (Murcle) في نهاية الساحل الشرقي حيث تلتقي بطلائع الارض الاندلسية ، والتي جعلت البنيز يبوخ بانه « كتالوني المولد ، ـ اندلسي الروح » فكان يرى ان في سلخ هذا الجزء الكبير من الوطن الأم تعسفا واجراما قد يضران بوحدة البلد وعظمتها .

وكانت ادوات الحكم القائم غير مأمونه ولا مرغوب فيها . ولكن البنيز لم يكن مجاهراً بالاحتجاج السياسي أنه يحتفظ بحقه في التعبير عنه بموسقاه . وكانت هذه وسيلته في مواجهة الاحداث ، جسيمة كانت أو ثقيلة الاحتمال . ويعهد الى موسيقاه ، ان تنطلق بما يكنه الشعب من رغبة في حياة افضل . فينطلق قلمه في مرح يوحي بالافراج عن التزمت السائده ولايتعارض مع طبيعته سريعة الانفعال ، فأتى بمؤلف اوركسترالي في نمط قصيدة سمفونية (Catalonia) اسبانية الالهام ، اوروبية الصيغة . في دائرة باناروا مؤلفاته التي شملت أرض الوطن الام باكمله .

وتتجلى القصيدة السمفونية (كتالونيا) على كل الاعمال الاوكسترالية التي سبقتها ، ويرى البعض أنها عمل سموفوني لا لبنيز ، لم يجرؤ على النهوض به قبل اليوم ، وذلك لأن الاسلوب البيانستيكي يسيطر على كتابته الاوكسترالية ، ويتزعم التخطيط السمفوني البحت . وجاءت كتالونيا القصيدة السمفونية ، نموذجا يشهد بأنها خالية تماما هذا اللبس .

عرف البنيز انه لم يألف اقتباس النغم الموروث ، ولكنه شذ هناعن هذا الاتجاه ، وأقتطف النغم البدائي كما هو صادر من فم هل القرى ، وهكذا نجده وقد انتقى الريتم الثنائي الذي تختص به رقصات المنطقة ، وليس الثلاثي الذي يغلب في الاقاليم الاخرى ، فيتخله دعامة قوية ، نشطة ، يرتكز عليها لتجسيد روح معنوية كتالونية واقعية . مع فقرات انتقالية عابرة ، نلمح فيها الريتم الثلاثي . وهذا التنوع ، كما قلنا مرارا ، شرط أساسي يلتزم به الفنان حتى يجتنب التكرار على وتيرة واحدة قد تسبب بالملل .

وجاءت كتالونيا السمفونية تمتد عشرين دقيقة من الزمن في تصميم واحد ، تبعا للاطار الذي حدد لهذا النموذج الحديث ، غير قابل للتقسيم الحركي الداخلي ، على مفهوم السمفونية الكلاسيكية . وانما قد يتيح للمؤلف ان يتطور ، ويتناور ، ويتجول في عالم الايحاء ، ملتزما باسلوب .

رأينا ان البنيز كان لا يتقل موسيقاه بالتعبير عن الاحداث التي تحمى كاهل البلد ، ولابما يخالج فؤاده من أسى ، بل ترمز في مجموعها الى الانشراح والتفاؤل . فاباحت هنا روحه المرحة بأن يسخر من هولاء القوم الذين يطالبون بانسلاخ كتالونيا عن الوطن الام . وأودع في هذه اللوحة الموسيقية استهجانه وعدم تجاوبه مع هؤلاء المتمردين على غير صواب ، وكان له ما اراد .

ولكن لم يقع ذلك موقع الرضى عند الطبقة البورجوازية البرشلونية ، ولم تستحسن هذا التفسير التصويري الروحي للبلاد . وعابت عليه ان يخرج عن المألوف ويستبيح ، هو الكتالوني المولد . ان يزيف النغم الذي آل لهم عن أجدادهم سليما نقيا ، وقد يترنم به أولادهم من بعدهم . وأجمعت الصحافة على ان توجه إليه اللوم ، فاذا كان بميله الفطري يحلو لبنيز ان يكشف عن الملامح العامة للأمة الاسبانية في الأقاليم الأخرى ، فانهم هم أهل الكتالونية يعتبرونه أساسا في قوميتهم . وتكاثرت الحملات ضده ، حتى بدريل نفسة أخذ عليه عدم نسخ الميلودي الشعبية مثلما هي من منبتها ، « ولم

يرصعها كحجر كريم في بناء موسيقى منظم الاركان » وأيد عدم رضاه في مقال انتقادي شديد اللهجة . قال فيه « قصد المؤلف هذه المرة ان يستلهم الوحي من صميم التربة المحلية ، فلماذا اذا لم يراعي ذاتيتها ، ولماذا اذا استباح لنفسه ، وهو كتالوني الاصل ، ان يشوهها بهذه الألاعيب التي مسخت صورة الانسان الكتالونية » .

رأينا كيف ألف البنيز الضجات التي تثار حول كل من ابتكاراته المبدعة ، ولكنه فوجيء هذه المرة ، بشبه حملة حقودة ، تقصد به شرا ، وقد تجاوزت مفهوم النقد الفني ، آخذة عليه انتماءه الروحي للاندلس العربية ، وعدم صدق أيمانه بقوميته الكتالونية ، على حد ظنهم ، وتمادوا في اتهامه بأعنف الصفات التي لم تطرأ على باله قط ، بانه لم يكتفي بأن حرف النغم وأفسد معانيه وأهليته ، بل أشبع غرضا ما في نفسه ، وأبى الا ان يهذي به ما شاء في تعد مفتعل على أهل المنطقة . فكان ذلك بمثابة فقدان لجنسيته الكتالونية .

ويتكرر الوضع ، ويرى البنيز نفسه وقد أدين بشيء لم يقترفه ، ولم يكن من الذين يقابلون الشر بمثله ، وكان في خلقه ان يسمو على عالم العقد والكدر ولم يخذله عدم نجاح قصيدته السموفونية التي اودعها محبته وحنينه لمسقط رأسه . ان البنيز شاعر ربسود ملهم ، وهذا ما لم يفهمه مواطنوه في حينه ، ولذا ثارت ثائرتهم . هذه اللوحة التصويرية التي اندفع بها المؤلف تلقائيا في براءة من يهوى النكت المرحة ، مهما حملت من روح التهكم والاستهجان . أنها لم تنطق بضغينة ولا تنديد ، بعيدة كل البعد عن معنى المعاداة .

وجرفهم الغضب حتى تغافلوا ان الموسيقى كالشعر ، في أنها تكشف عن مجاهل نفس الانسان وقوة ادراكه الذهني ، هي ايضا تحمل صفات الوصف التصويري للواقع الدراسي والهزلي . وقد تطول قائمة مشاهير المؤلفين الذين لم يكظموا ميلهم الى اللهو اذا راودهم ، فيستودعوا موسيقاهم شتى التعبيرات الفكاهية ، من الدعابة الخفيفة الى الهزلية السميكة ، ولم ينل ذلك من قيمة فنهم .

ولكنها كانت فترة جادة الحساسية في حية الكتالونيين . وتمر الايام ولم يتكرر الصخب عند اعادة تقديم القصيدة السموفونية كتالونيا في باريس (١٣ فبراير ١٩١٠) في الاحتفال الذي اقامته « الجمعية الموسيقية الاهلية بمناسبة مرور عام على وفاة البنيز » وكان النقاد - الفرنسيون أكثر ادراكا في تفهمهم لما كان يرمي اليه المؤلف .

وبعد ان أودع في كتالونيا ثقته الفنية ، واعتزازه بأهليته في الكتابة الاوركسترالية عاد توا الى عالمه البانستيكي ، الذي يتيح له المناجة والارتجال .

وكانت سنة ١٨٩٨ مفعمة بالاحداث العصبية ، واهمها فقدان ابنته في حادث مؤلم ، وانحراف صحته حتى ان اطباءه اوعزوا إليه العلاج في إحدى مدن المياه الفرنسية ، وبرغم حزنه الشديد ، وحساسيته المرهقة ، رأينا ان البنيز لم يكن ممن يستسلمون للشدائد ، ولا ممن يرضخون للتفاقم ، فتاقت نفسه الى تلك الناحية الاندلسية ، يستمد منها التخفيف عن مشاعره ، واستأمن غرناطه التي كانت له المأوى الروحي في مختلف ظروف حياه ، فيوعزه خياله ان يهديها متتابعة موسيقية تتناول النواحي التي تحيط بها ، موحدة في صورتها الخالدة الحمراء (Al Hambra) وظهرت منها القطع الأولى : (Al Vega) ولم يستكمل المشروع .

وتظهر (Al Vega) حاملة أمارات الابتكار ، فلا تتسم بالطابع المتحرر ولا هي متألقة في جو يفيض بالمرح ، والسرور كما هي العادة ، فقد يلذ لها الاتجاه الى التأمل الرزين القاتم بعض الشيء ، ثم يلاحظ ان المؤلف لم يتساهل كعادته في اختيار اللحن او الموضوع الاساسي الذي سيبني عليه حديثه الموسيقى ، انه بكثير من التريث والعناية ، يرى في ذلك اتجاها فنيا يلمح الى تطور التكنيك الذي سوف يتجلى في اعماله المقبلة .

قالوا وكرروا القول ، ان هذه المؤلفة هي الحد القاطع لاعماله البيانستيكية التي كان يغلب عليها الطابع الارتجالي ، وانما هي نفسها بريئة منه . ثم انها تكشف عن تطور في التكنيك محكم الاركان ، وقد دلت

القراءة التحليلية للنص الموسيقي ان البنيز تكلف جدا للالتزام بصيغة معينة ، ولكن الطبع غلاب ، وكانت (Les Variations) وسيلة لاشباع ميل لا يقع ، فيجنح ويحلو له ان يسير بموضوعه في تحويلات وتطورات تلائم مزاجه الخاص وانتهى من كتابة (La Vega) في نفس السنة التي ظهرت فيها كتالونيا السمفونية ، ولكن لم تقدم للجمهور الا سنة ١٩٠٥ في حفل موسيقى خصصته (Scuola Cantarum) في باريس للموسيقى الكتالونية في حضور البنيز وكان ذلك تكريما للمؤلف واعترافا بان (La Vega) في مستوى المؤلفات العالمية .



سابعا :ـ أيبرايا

رأينا ان الالهام الابنيزي ينبع اساسا من صميم الذات الاسبانية والحس القومي متكاملين في تعبير فني موحد ، اسبانيا روحا ، واسبانيا دما ، فيدعم (البنيز عمله باسماء المدن او الاقاليم أو الضواحي ان لم تشر الأسماء الى رقصات محلية او نغم شعبي ايحائي ، وحتى الاعياد القومية والمناسبات الدينية ، ضمها في مجموعات تحت عنوان ذي معنى يعبر عن دستوره الفني الغريزي ، وعميق شعوره الانساني . وهذه الالقاب تشير الى اوضاع معينة ذات الوان معينة . بمعنى انها تعزى الى أوصاف وصفية تصويرية ، ولم يكن ذلك نتيجة قرار او سياسية مدروسة . ان موسيقاه تعبيرية صريحة خالصة ، بريئة من ادنى قصد تصويري تصنيفي ، الا أنه في ساعة حنين الى بلده يستلهم خياله الذي يهبط به الى البقعة المختارة ، ويتوهم باحساسه المرهف انه يغترف من مظاهر الحياة التي تنبض بها ، ويتفاعل بها في تأثر عميق ، يتبلور في رقصة ترمز الى تقاليد محلية معينة في نغم يسترجع فيه ذكرى ناحية او مدينة ، او حتى حي بسيط من أفقر الاحياء ، ولكنه يغلي بقوة حيوية لا يقدر على تمثيلها الا البنيز ، وهكذا خطط بموسيقا رسماً نيرا جغرفيا انسانيا يشمل الكتلة الاسبانية باسرها وبحدودها الاربعة . أما الجزء الاندلسي ، فانعم عليه بلقب مجرد بسيط ومتشامخ في آن واحد : (Iberia) ، عميق المغزى ، سليم الطوية ، وضع حبه كله « لحبيبته السمراء الخائنة القاسية » كما كان يقول في خطاباته لأبن أخيه طالبا منه ان يكلمه عنها ويكلمه ، ويكلمه ، حتى يشعر بأنفاسها قريبة منه .

ولم يفطن بعض النقاد المؤرخين الى هذه الظاهرة الغريبة في عصرهم ، واصحاب النظريات العلمية التي تركز على الاثبات بالبرهان ، فاخذوا في درس كل اقليم على حدة ، وشرعوا في تحليل وتشريح ما قد لمسوه مختلف المظاهر ، ولكن اين لهم ان ينفذوا الى هذا العالم المختلط المولد الموحد الالهام ، ذو التعبيرات الغزيرة ، الفائضة ؟ الا بعد ان استرسلوا طويلا وفي عناد وقد شدتهم تلك الالقاب الى الرغبة في الكشف عن جذور ما ترمي إليه ، وتتبع تطوراتهم حسب اصول الحث الاثنولوجي ، حتى ايقنوا بعد جهد ان تلك الالقاب التي مهر بها مقطوعاته لا تشير علميا الى مناطق محددة . بل أن المؤلف يرى في اسبانيا باكملها موطنا واحدا لكل ألوان الايقاع والنغم فساهمت موسيقاه المستقاة تلقائيا من العرق الاندلس في غزو شامل للقطر كله ، وصور الفلامنكو شعار الموسيقى الاسبانية ، وأستقر الرأي ، والحالة هذه على ان يفهم من الداخل ، واستشهدوا بالاسلوب الذي تبعه في كتابته ، انه لايذعن الا لمنطق طبيعته الخاصة ، واساسه التفاعل الموسيقي الموحي به من ذات فؤاده . فيصيغ اسلوبه مما توحي به مشاعره الباطنية . ومع ذلك ، ومما لا شك فيه ، أن اعطاء الاهمية الاولى للتعبير عن ماتكنه النفس ، لايدل على التسليم والتراخي في دقة الصياغة . وانما الى اخضاعها لتوضيح مأربه ، والذي يبرز شامخا في مجموعة ايبريا .

كان البنيز كما عرفناه ، واسع الثقافة وافر التجارب ، ولكنه لم يكن عالما من علماء عصره حتى يستميله مذهب الفيلسوف (Bergson) الذي كان إذ ذاك يعلن معارضة لمذهب ناكرى الوحي (Rationhlisme) المبنى على العقل وحده ، أو بموجب المعقول الملموس فقط ، مناديا بأن الحس مصدر المعرفة . كان البنيز اذا

فيلسوفا بغريزته. ولم يكن ينفرد بهذا الاتجاه الفني القومي ، بل تقابل مع معاصريه المؤلفين الاوربيين والروس الذين اتجهوا بموسيقاهم نحو التحرر من احكام موروثة ، يتلمسون الافصاح عن شخصيتهم وقوميتهم ، وكما اشرنا لذلك سابقا ، كان البنيز صديقا لكثير من مجندي المدرسة التحررية الفرنسية الجديدة ، وعلى رأسها (Debussy) وكذلك زعماء الاتجاه العكسي ، وغرضه الاصرار على عدم التخلي عن الاسس الكلاسيكية العتيدة ، بل التطور بها ل نظام كلاسيكي مستحدث ، وسموه (Neo - Clacis-sisme) والذي كان يجذب على الاخص الشباب من المؤلفين . أما الفرق بين هولاء واولئك على اختلاف ألوانهم والبنيز، هو أنهم تحزلوا لنهج معين ، ودستورهم هو التمرد على المفهوم الواقعي كلاسيكيا كان أو رومانتيكيا . اما البنيز فعرفناه بوهيمي الطبع ، ريسودي التعبير ، غزير الشاعرية ، متفانيا متيما بارض اسبانيا وما فوقها من خلق . يستلهم من عميق ذاتيتها النغم ، ويهديه إليها حارا ينبض بحبه وعبقريته . فكان الفضل لهذه الطبيعة الواعية ، انه لم يقع في حبائل هذا أو ذاك من التيارات المتضاربة . فالطريق الحق اذا الذي يبيح لهم البنيز المؤلف هو الرجوع الصريح الى عين المنبع المبدئي الذي تفاعل به واغترف منه إلهامه . بمعنى ان الاجدر ان يتدرب الباحث على الوصول لنموذج فني ذو قاعدة منظومة ، بل يدرس استيعابه العميق الخصب لكل العناصر السائدة التي امتزج بها ، والطباع الموروثة من الاسلاف ، وكيف أستمد منها الجوهر الأساسي . ومن هنا الطابع الذاتي المطلق للتكنيك الذي ابتكره تلقائيا في كتاباته الذي يشترك فيها عنصران ، كما ذكرنا سابقا ، البدائي والعلمي .

وظهرت ايبريا من اثني عشر قطعة ، في أربع كراسات متتالية من ١٩٠٦ الى سنة ١٩٠٩ . وكما سبق ان حققه في مجموعات السابقة ، لم تكن نتيجة فكر معين ، تقرر ورسم له مسبقا ، وليست صورا ولا قصصا ، ولكن تذكرات روحية في قطع منثورة لا تدل على تسلسل متعمد التنظيم ، ولو أنها مستوحاة من نبع تقاليد موحدة ، تنطق بلغة اصيلة عن فن اسباني النزعة في قصائد متعددة ذات لون فلامنكو عربي . وهذه القصائد الشعبية ، الغرض منها لم يكن تعبيرا زخرفيها ، جذابا، بل يعكس اوضاعا انسانية مألوفة بعطف وادراك شاملين . « فأيبيريا » اذا ليست الا استمرارا مسهبا ، رحبا لكل كتاباته البيانستيكية . وقد رأينا في (Al-Vega) ان البنيز قد غذى الهامه الغريزي بوفرة من مورد التكنيك والمزايا الاصلاحية التي يسرت له الاسترسال في غزارة التعبير ، والتي ستكون الظاهرة الغالبة في « ايبريا » ويحمل ذلك بعض المؤرخين الى ضرورة تقسيم اصطلاحي لاعمال البنيز الثلاثة اصناف سيمترية ، تفصل جليا بين ثلاثه اساليب ، تنسب الى عهود معينة من حياته الفنية ، وفي اعتقادنا ان ذلك منهج قديم في التحليل الفني عفا عليه الزمن .

كل تلك التطورات والمنازعات الفنية التي عاشها البنيز لم تكن تصرفه عن خطورة الاحداث التي تتنازع بلاده ، فقد كانت السنوات الاولى من القرن العشرين أشد عسرا على مواطنيه . وقد اتسعت الفوضى ، وتصاعدت الحركة الكتلونية الانفصالية ولم تهدأ وقد فازت بتأسيس حزب معترف به ، بل أشتد معه النزاع والتفرقة ، وجاءت سنة ١٩٠٥ مثقلة بتوتر العلاقات بين فرنسا واسبانيا ، بعد محاولة اغتيال ملكها الفونس الثالث عشر والرئيس (Loubet) رئيس جمهورية فرنسا الذي تميز عهده بنجاح سياسة الاتفاق الودي مع دول الكتلة الاوربية ، ونجح ايضا واخيرا في ازالة ما تبقى من تصدع بين ايطاليا وفرنسا .

عز على البنيز ان يرى بلاده في شبه عزله في وقت نشطت الدول الاخرى جاهدة في سياسة الوفاق وكانت الحياة قد استكانت له في باريس ، وسعد بعطف عائلي وتقدير وإلفة اجتماعية ، ومع ذلك كانت هذه السنون عسيرة عليه هو ايضا ، فلم يكن قط قد افاق من حزنه على ابنته ، ولم يزل يعتصر قلبه غيابها عنه . ثم انه كان يقاسي من مرض لم يتغافل خطورته ، وقد اقعده عن الحركة ، فيشعر وكانه محكموم بحدود تخنقه ، واظلمت

نفسيته وعايشه القلق ، ايترك الحياة ولم يحقق آمال شبابه فصار يجول ويدور في فلك خارج الامد والمدى ، ولم يتغاضى عن ما تعانيه بلاده من تقلب الاحداث المكدرة . وأين له ان يغير الواقع المشبع بالكآبة وهز المتفائل بطبيعته ؟! فنهض نهضته الاخيرة وقد غمرته رغبة ملحة على فؤاده في ان عليه ان يرد لها اعتبارها ، بالتعبير عنهابلغتها الاهلية المحلية ، وهي ان يغمس قلمه في دمها بأكثر حميه واكثر حماس ، حتى يجعلها تقنع العالم بأنها لن تكون في عزلة عن التقدم الجماعي ، ولا عن دورها في معالجة الامور ، وهو على يقين من أن النغم الاسباني الحر له من القوة والجمال القدر الكافي الاثارة الاعجاب والتجاذب ـ الانساني وبه تعلوا اسبانيا ثانيا بنورها الساطع .

واذا كانت صحته قد خذلته ، فلم يخذله ايمانه بأن القوة الذهنية في كامل طاقتها ولذا فقد اندفع الى صب ما يثقل جوانحه من تزاحم الاحساسات الدفينة الحارة ، وكان ما لابد منه ، وكانت « ايبريا » العمل الجبار ، يتدفق متفجرا يعلن عن الخلاص من شحنة انفعالية لاتتحملها النفس ، وكان عليه ان يلقي بالحمولة الروحية بأسرها في أفق صوتي مطلق لانهاية له ولكن البنيز يعرف ايضا مدى التزام التعبير الفني مهما كان اتساع عالمه . وهذا القيد لايتعدى ان يكون وسيلة للتحرر من مشاعره .

ومن الجلي ان هذه العوامل الحيوية هي اساس فهم الانفعال الروحي والصيغي في « ايبريا » والذي لم يفقهه مؤرخو البنيز على حقيقته ، وان ذكره بعضهم عابرا ، لم يدرك الباعث السيكولوجي الجسيم الذي أدى الى تلاطم الاحساسات المتناقضة بين بهجة مفرطة وظلام كثيف ، حتى أنين القلب .

وان هذا وذاك اكثر انفجارا في « ايبيريا » عن سابق اعماله ، وهي مأساة من ادرك ان الموت يلاحقه ، ولم يمهله حتى الوفاء برسالته وتسليمها الى العالم الذي يخلفه . كان كل ذلك يزحم قلبه وعقله ، فزحم موسيقاه . أقحمه فيها مرة واحدة وتحرر وبات .

من العسير قراءة « ايبيريا » وقد يرتبك الاخصائيون ، ويتعثرون اذا طمعوا في تحليل ـ تفصيلي مسهب . ان هدفنا تقديم شخصية المؤلف مبتدع « ايبيريا » مع اظهار المناخ الروحي والهرموني الذي يسيطر على المقطوعات الاثنتي عشر ويوحدها ، ثم ماتتميز به من صفات أساسية وسمات خاصة تبرهن ، كما قلنا سابقا ونكرر القول ، على ان الجوهر في موسيقاه هو مالا يحدد ، وما يحلل ، ان كل قطعة في « ايبيريا » تظهر لنا بوجهها الخاص ، بمعناها الوضعي الجلي ، بخصائصها الواضحة الذاتية التي تميزها من أول وهلة عن سواها ، وبيان بسيط لمختلف الأنغام المعبئة بها ، يكفي ان يكشف عن غزارته وأصالة لهجته البيئية ، ثم النظم الريتمي وتنوعه ومهارة التصرف به . ان الريتم أساس جوهري تنصهر في الميلودي كثرة الوانها وتصاغ عليه التعبيرات على اختلافها ، راقصة ، حالمة ، تهكمية ، كئيبة ، وكل الايقاعات ولم يخذلها ابدا .

أما فيما يختص بمجموعة قصائد (أيبيريا فقد حصر الهامه بالنبع الاندلسي العربي الذي كان في اوائل هذا القرن لم يزل يستوطن الإقليم الاندلسي ، في حين انه ، كما عرفنا عنه ، لم ينقل منه نغما سبق وجوده ، بل ينطلق النغم من مزاجه الشاعري المبدع . وكثير من النغم الاسباني الشعبي المنتشر اليوم مصدره روح البنيز والنغم الذي ابتدعه .

وهذه الموسيقى التي تستلزم الريتم ، عصبية المزاج في غير استقرار ، ولاتحيا الا بالحركة ، انها تنتعش بالسرعة وتنتشي بها ، وتنمو نابضة بالحياة وينذر قيام مقطع على ارشادات تستلزم التعبير الرزين الوقور .

اتصفت موسيقى البنيز بروح المرح والتفاؤل عامة ، وكانت اذا حادت ومالت الى تعبير معتم بعض الشيء ، ذلك لأنه انسان ، وقد حبته الطبيعة باحساس انفعالي عاطفي مرهف واحطته ايضا بقوة التغلب على الصعاب ، فلا يستغرق في انعطافات تحرك شعور الاسى والكبت ، ويرتد مسرعا الى أبهج دلائل الانتعاش والامل . وهذه كانت ملكة البنيز وفلسفته .

ولكن الانسان الجريح الكامن في جوانحه أدمعت عيناه ، ولم يقو على الكبت ابدا ، ففاحت آلامه في قطعتين من مجموعة « ايبيريا » وقد استلهم من روح النغم الاندلسي مايتجاوب مع حالته النفسية ولم يخفى نواياه ، فكانت (Rondena) نسبه الى مدينة رنده (Ronda) من أقليم ملقة .

ثم (Alpolo) وترجع جذورها الى اقدم النغم الاندلسي من صميم الوحي الشعبي وقد احتفظ عبر الاجيال بلونه الفطري الحزين النائح .

تحكي هذه الذكريات الشعرية سمات هذا الحي الشعبي الفقير الذي مازالت تشرف عليه بساتين واسعة بعيدة الاطراف تزينها تلال الورود ، وبقيةتقاليد موروثة عن بساتين عرب غرناطة الاسلاف تحيط بها غابات الصنوبر ، ويواصل النيز بخياله صورة الماضي : ـ « اذكرك ياعزيزتي بهذه الاغنية العريقة الحلوة النابعة من تربة هذه الناحية التي غمرتنا بايام سعيدة » .

« أريد ان ابكي حتى الضنى
وأكون وحدي في وحدتي
اريد ان ابكي حتى الضنى
وأضع الزهور عند الغسق
هدية على قبر حبيبتي »

وهذا فعلا ما أوعزت به موسيقى البيازين الى ديبوسي الفرنسي ، فلخصه في كلمات قليلة تعبر عن مدى تفهمه لها وتأثره بها : « قليل من الاعمال الموسيقية من ذات الاهمية الفنية والروحية ، في مساواة البيازين من حيث مناخ ليالي اسبانيا التي تفوح بشذا القرنفل والياسمين ، انها مثل رنين الجيتار الخافت ، الشاكي في ظلال الليل ، مع يقظات مفاجأة وانتفاضات حرة عنيفة الانفعال ، ويحقق ذلك المؤلف الشاعر ، بدون أن يقتبس من ذات النغم الشعبي الموروث ، الذي امتصه عميقا واطال السمع حتى اختلط بدمه ومنه الى موسيقاه . فأين من هذا الاندماج الكلي ، تحديد الخط الفاصل ؟»

ولايخفي علينا ان حبيبته تلك التي ينعيها هي ابنته ، التي افتقدها من زمن غير بعيد ويتجلى « البيازين » بمظهرين من سماته المحلية ، ليله ونهاره بوجهيها الصادق والخادع ، يتراءى في ليالي الـ (Zambra) ، ليالي السمر ، انه يتفاخر بعرض لامع ، متوهج ، يجسد ملامحه وميزاته الظاهرة المألوفة . فيطرح لرواد ليالي السمر ، مواهبه في مباراة غنائية راقصة جذابة ذات بريق زائف خداع . ويتغير الحال عمقا وحرارة صادقة عندما يخلو لعالمه الخاص ، فيرقص أهل الناحية ويشدون لانفسهم ، فيعكسون العادات العشائرية والرقصات التقليدية العتيدة ، ويفوحون بالنغم والكلمات التي تبرز الانفعال العاطفي والحس الباطني الذي يتفاهمون به فيما بينهم (٢١٦) .

وكان كل ذلك يتجاذب خواطر البنيز ، وقد ثملت شاعريته به ، وترك الخمر يروق ولم تكن من طبيعته ان يغفو بها ، فانصبت متدفقة طوعية ، ردا صادقا لتأملاته العاطفية الداكنة التواقة الى الماضي ، وفي روحانية استجابت لها آلته المؤتمنة على اهوائه دائما ابدا .

واجتذبته تلقائيا روح البوليريا التي تتآلف مع مزاجه الحولي الأسف الحزين . ،وليس اللون الشعبي السوقي الذي تتصف به منطقة البيازين . بل على عكس ذلك أن اسلوب البوليريا رقص وغناء ، نغم وريتم ، يتميز ، مع مابه من حساسية حانية ، بالسمو والاناقة التي هي من صفات الاوساط الراقية في المدن الاندلسية الكبيرة ،

(٢١) تعتبر هذه الناحية من احياء مدينة غرناطة المتاخمة لقربها منها . ولها يوم مشهود جدير بالذكر ، يتحاكى به اهلها في اسمارهم . وهو عندما هبط فرانكو على شعب بلاده بكتائب الفلنجية عاصفة ، تراجعت امامها مدينة غرناطة ، فاستولت عليها في حركة اندفاعية خاطفة ، ولم تستسلم « البيازين » حيث تركزت معارك عنيفة صمدت عشرة أيام في مجابهة نيران مدفعية رادعة ، قاسية . وقد مهدت لهذه المقاومة الباسلة طبيعة المنطقة والتنظيم البنائي العتيق . وهو على نحو متاهة معقدة من الازقة الضالة ، والطرق المسدودة ، فكان دغل لرجال المقاومة ، وحصن يتقمص منه هؤلاء الشجعان ، ممن لا مأوى لهم من فقراء القوم المعدمين ، ذوي الدم الاسباني الغجري الثائر . فدفعوا ارواحهم ثمنا لولائهم لهذه البقعة الصغيرة من ارض الوطن مع ٠٠٠ و ٢٠ ونيف في باقي ارجاء الكتلة الايسرية . واستمرت عمليات التطهير والابادة اربعة اسابيع اخرى ، انتهت باعدام نابغة اسبانيا ، الحر البار Jose Antonio في فجر ١٩ أغسطس سنة ١٩٣٦ ، في سجن مدينة القنت Alicante الواقعة في جنوب الساحل الشرقي لاسبانيا .

فهو نموذج ، ويتطور على يد المشاهير من معنى الفلامنكو وراقصيه ، مستعيدا لذكريات الاندلس الجيتاني القديم ، نسبة لما ترسب فيه من اسلوب الـ (Solear) الريتمي ، والاجراءات التي تطور بها ، انه يصب في النفوس ضيقا وقلقا نفسانيا ، قد يكون ثقيلا ، ويترك في الجو اثر غم عميقا ، لايمحوه الا اندفاع راقصة من الجيتان أنيقة رشيقة في انفعال يستثير الشعور ويشيع الدفء ، فتنبسط الاسارير .

وهذه هي الروح التي احيتها ذكريات تلك البقعة من غرناطة الحبيبة ، ومنها لحظات من هنائه العائلي ، وفقدان ابنته ، لم يكن اذا للشعبية السوقية دخل ، كما قيل في مناخ الحسرة الذي غمر قصيدة البيازين (Al-baiein)

وتقول ابنته L AURA انه كان احيانا يروي لها عن حافظة ذكرياته صورا من لمحات شبابه ونبذات للحظات سعيدة ، بأغنية او قصيدة شعرية مثيرة لصورة روحية أثرت فيه كهذا النموذج من أسلوب الـ (Martinette)الذي كان خاصا بالاطراف الشعبية لاقليم اشبيلية ، قبل ان يتسرب الى مصاهر الحديد عبر الاقاليم المختلفة ، ومع انتشاره يتلون بالروح المحلية لكل منها : :

يامصهرنا الجيتاني في (Triana) لايعرف عالمك المحتدم القاسي
الا من ذاق ماءك الكاوي ، وادمع للفحات لهيبك الحارق
لايعرف الالام المفزعة
الا من أثرته لمسات مطارقك ، واصابتها القاطعة لايعرف قوة جبروتك
الا من رأى آلاف الشرر تتطاير في رذاذ نجم احمر لايعرف ذبذبة المدقات
الا من بهرهه عنفها على السندان كصدى جلاجل فضية فيرى الصلابة تتقوس الى لدن الرقاقة
وفي قلبي ، الى نوارة زاهية
كمحبوبة أضحى لها اذا امتلكت
مائة ألف حياة ، لا واحدة
يامصهرنا الجيتاني في (Triana) .

فأوحت له هذه الذكريات الخالة بتعبيرات موسيقية تتناسب وهذه الكلمات المفعمة بشعور أنساني مفرط في البساطة وصفاء الروح . فجاءت مقطوعة (Triana) حاملة نفس المفهوم الشعبي للناحية .

ولم تختلف هذه القصيدة عن سابقاتها ، فهي بينت على طبقة صوت يتطابق ولون الشعر المنطوى الرقيق ، وتستمد من المقامات العربية الخاصة بنغم الفلامنكو مقومات جديدة لم يطرقها من قبل ، على قدر معلوماتنا . وأخصها ان تقام البيازين على تناقض من ثلاثة الوان صوتية ، ويطلب المؤلف ان يستعيد العازف رنات الجيتار . وآلة نافخة ذات لسان (يعني نوع مزمار) والكتلة بأكملها ، ويرتسم اللحن على رنين يحاكي رنين الكلارينيت . واليدين فالفتان .

يقول (Claude debussy) الفرنسي ، أربع سنوات بعد وفاة البنير : وهي ابتهاج ساعة الشفق . انها لقاء موفق في خان حيث النبيذ الرطب الطازج ، وافواج من البشر تتوالى ، وتمضي ، رامية القهقهات عاليا ، يجاوبها نقر الدفوف ذات الجلاجل الرنانة ، لم تبلغ الموسيقى ابدا مثل هذه التنوعات المؤثرة ، اللامعة بشتى الالوان ، ان العين تنبهر من فرط الامعان في هذه الصور البراقة .

وكان (Debussy) على حق فيما قاله ، لان مايفوق جمال اللحن في ذاته ، والذي لاتفسره الكلمات هو هذا الجو الذي يحيط بالنغم ، والذي يخلقه التيار الروحي الشاعري الذي يغمر القصيدة ، في تطور من الحنين الحالم الى العصبية الحارة والانفعال التلقائي السريع . فمن امتزاج هذه العناصر المتباينة المتآلقة تتكون منها تلك الشخصية الميلودية ، الالبنيزية الفريدة ، التي هي من خلقه ، وقد استلهمها من ذاتية الروح الاسبانية ، ونهل منها حتى الثمالة ثم اهداها اليها مفعمة بحبه لها .

وثبت ان التطور الذي مرت به موسيقى البنيز لم يغير شيئا من نظرة البنيز للتعبير الموسيقى ، انها كانت البنيزية من صدر حياته الفنية ، واعماله الكبيرة اللاحقة لم تغير شيئا في جوهر تفكيره الفني قد يزاداد الالهام غزارة وسعة ، ويزداد معه ويختمر مفهوم التكنيك ، وتظل الشخصية البنيزية مطابقة لذاتيته الاسبانية الصافية . فاستنفذت كل ما كانت تفوح به ارض ايبيرا ، وبلغت به السيادة التامة المطلقة . والحد النهائي للصعود الخلاق ، ولم يكن سبيل الى التكرار ، فجاء الموت وهو على قمة ازدهاره الفني .

ولذا ، فهو وحده الذي كان ، في ذاك الوقت ، يجرؤ على ان يعزز ديوانه ذو الاثنتي عشر قصيدة بلقب بسيط اللفظ ، عميق المعنى والخيال ، والذي يحوي كل مايغري الحس الانساني والادراك الذهني ، وتعبر مذكراته عن انه كان طورا صاحيا واعيا بحقيقة وضعه كرائد لطليعة الحركة الموسيقية في بلده ، وقد تحقق له ما كان يتوق اليه ، وطورا يتساءل ببراءة : « يا الهي ماذا يجدون في موسيقاي حتى يدفعوا بها الى هذا الاوج »

والرد عليه هو ان جميع اعماله تربط بينهم بروح الهام موحد ، لم يتلون ولو تلونت الاساليب والصيغة ، وانها تجتذب الاعجاب بما تحويه من قوة خلاقة ومن ملاحة المشاعر وغزارة التعبير في نفس الفلك الروحي الذي وصل في « ايبيريا » الى اروع ماسمعت الاذن والى ارفع التعبير الاسباني الحر . وانه خرج بها الى أفق عالمي لم يكن يدري بوجودها . فشد الانتباه اليها ، حتى لم يوجد شعب على وجه الارض الا وجذبته موسيقى اسبانيا . ومن ثم فكان له أثر كبير في اثراء التعبير الموسيقى الاوربي . وتشهد اعمال من احتك به من المؤلفين المعاصرين مثل (Liszt) و (Chausson) و (Ravel) و (Debussy) وغيرهم على تأثرهم به ، وكان أن تبعه (Turina) (Defalla) (Grandos) وصارت مدرسة خرجوا بها من جدران الاكواخ الجيتانية الفلامنكية المحلية وقد غمسوا أقلامهم بدمائهم ، وأوكلوا للنغم التمثيل الحق للروح الاسبانية .

أيقال بعد ذلك ان الفن ليس له وطن ؟



تنسيون وسيدة جزيرة شالوت

عبدالوهاب محمد المسيري
أستاذ بكلية البنات / جامعة عين شمس

اذا ما نظرت الى تمثال تنسيون الواقف تحت سماء لانكشير ، في ظل قباب الكاتدرائيات الثلاث التي تشرف على قرية مولده الحزينة ، لوجدت هذه الابيات التي كتبها الشاعر منقوشة على قاعدته :

أيتها الوردة التي نبتت في شقوق الحائط المتصدع
أقتطفك من الشقوق .
وأمسك بك في يدي ، أمسك بجذورك وكلك
أيتها الوردة الصغيرة ، ولكن لو باستطاعتي
أن أفهم من عساك ان تكوني ، بجذورك وكلك
لو باستطاعتي أن أفهمك تماما ، لعرفت كنه الله
والانسان

والأبيات رغم كونها ابياتاً وصفية ، الا أنها مفعمة بالحزن والقلق ، ورغم بساطتها الظاهرية ، بل وأكاد أقول تسطحها ، فانها تعالج القضايا الاساسية لمشكلة المعرفة ، معرفتنا لانفسنا وللعالم المحيط بنا ، ورغم أنها تبدأ بذكر تفاصيل دقيقة متناهية في الدقة ، الا أنها تنتهي بالاشارة الى الكليات . من هو شاعر المتناقضات هذا ، المثقلة ذاته بالهموم ؟ من هو الفريد تنسيون ؟

ولد الفريد تنسيون في ١٦ أغسطس عام ١٨٠٩ ، في أبرشية ابيه في « سومرسبي » واضطر جورج والد تنسيون ان يصبح من رجال الكنيسة بعد أن حرمته عائلته من الميراث وأوصت به لأخيه الصغير . ولقد كان لسوء الطالع هذا اثر سيء على شخصية الوالد ، اذ جعله رجلا مكتئبا مريرا ، كما كان يلف المنزل المزدحم ظل من الحزن .

ولقد زرع جورج تنسيون في موهبة ابنه عناصر أخرى ، بخلاف تلك الكآبة الرومانتيكية . وعلى سبيل المثال كان تنسيون الاب عالما ومحبا للكتب ، مما أتاح الفرصة أمام الشاعر الاستفادة من مكتبة أبيه منذ صغره .

وتلقى تنسيون تعليمه في مدرسة داخلية منذ كان في الثامنة حتى بلغ الثانية عشرة ، وكانت هذه المدرسة تبعد عشرة أميال عن منزله في سومرسبي ، ولم يكن تنسيون سعيدا بالمرة في تلك المدرسة ، فالمدرس كان يضايقه وزملاؤه لم يكنوا له المودة ، لأنه كان لا يشاركهم

ألعابهم ، ولقد عملت تجربته في المدرسة من حبه للبيت وارتباطه بدائرة العائلة الهادئة . كما زادت من حدة خجله والتفافه حول ذاته وشكه وعدم ثقته في الاغراب ، وهي صفات ظلت تلازمه طيلة حياته . وبعد خروجه من المدرسة ، تعلم على يد احد مدرسي القرية لفترة من الزمن ، ولكن بعد ذلك تولى جورج تنسيون بنفسه مسئولية تعليم ابنه .

ولقد تألق نجم تنسيون تحت هذا النظام الاكاديمي من التعليم والذي تميز بشموليته اكثر من منهجيته ، واستفاد منه اكثر ما كان في المدرسة ، وأمدته عقلية أبيه الرحبة ، وذوقه الرفيع في الكتب بمعرفة عميقة في الآداب الكلاسيكية ، الامر الذي ترك اعمق الاثر على شعر تنسيون باشاراته الكلاسيكية العديدة .

ولقد كان لالتحاق تنسيون بجامعة كمبردج أثر كبير على مستقبله ، لقد كانت هذه الجامعة تتميز آنئذ بالجو المفعم بالتساؤل عن المستقبل ، وبالمحاولات الجادة للمزاوجة بين العلم والدين . وكانت الدائرة التي انجذب إليها تنسيون تدعى « الحواريون » وهي عبارة عن مجتمع طلابي ذي عقلية اصلاحية ، يهتم بالمشكلات الاجتماعية والثقافية . ولقد استوحى تنسيون من دائرة الحواريين احساسا بمسئوليته نحو تعليم وانارة عقول بني وطنه .

وبعد البقاء في كمبردج لفترة ثلاث سنوات غادرها تنسيون دون أن ينال منها درجة جامعية . وكان اصدقاؤه الذين تعرف بهم في كمبردج يعتبرونه المتحدث الرسمي بلسان دائرة « الحواريين » كما كان في نظرهم بمثابة حامل رسالتهم ، وكانوا كلهم وخاصة صديقه الحميم آرثر هالام يكنون الاعجاب لشعره ، ولذا نجدهم يغالون في مدح مجموعة قصائده المسماة « قصائد غنائية اساسا » (١٨٣٠) (وهي مغالاة لم يتبعهم فيها نقاد عصره الذين بينوا بعض نقاط الضعف في هذه المجموعة الشعرية) .

ولم تسر حياة تنسيون على وتيرة واحدة ، ففي عام ١٨٣٣ فقد اعز صديق له « آرثر هالام » الذي كان يتمتع بمواهب ادبية وشخصية ساحرة ، وهو بعد في الثانية والعشرين من عمره .وجاءت الوفاة في اعقاب التقبل الفاتر لديوانه الاول ، فالتزم الشاعر الصمت لمدة عشر سنوات لم يكتب خلالها اي شيء ، ومر خلال تلك الفترة بأزمة عاطفية طاحنة ، كما كانت فترة اهتز فيها ايمانه الديني وتعرض لغوايات اليأس ، ولكنها كانت ايضا فترة نشاط خلاق ونماء . وخلال فترة « صمت العشر سنين » كان تنسيون يؤسس ويضع خلفية لما سوف يكتبه في المستقبل « فاعتكف من عام ١٨٣٣ في « حجرته الحبيبة » في سومرسبي ، حيث تمكن من فرض ما يكفيه من الوحدة والهدوء اللازمين للعمل بالرغم من حجم الاسرة الكبير . وكان يذهب للابرشية بصورة منتظمة للدراسة التي تضمنت اللغة الالمانية والفلسفة والعلوم ، ويبدو انه كان قد عقد العزم الا يسخر منه ناقد ما على أنه واحد من المثقفين ذوي « الوزن الخفيف » . ومن المؤكد انه قد وقر في نفسه ان يكون معلما لجيله ، وبخلاف الدراسة ، فانه كان يقضي وقته فيما يفيد من مراجعة وتنقيح للقصائد القديمة التي نالها الكثير من سهام النقد القاسية ، وكذلك في نظم اعمال جديدة ، خاصة قصيدتي « يوليسيس » و « احياء الذكرى » (التي كتبها احياء لذكرى صديقه آرثر هالام) .

وبعد مغادرة تنسيون لجامعة كمبردج مباشرة مات ابوه وجده . فأصبح هو رب الاسرة ، وأخذ على نفسه نقلهم من « سومرسبي » الى « ابينج » وذلك حينما جاء رئيس الابرشية الجديد وحل محلهم في المنزل القديم » .

واستطاع تنسيون في هذه الناحية الجديدة ان يستمتع بما في مجتمع لندن ، حينما كان يريد ذلك . ولكن ضاحية « ابينج » لم تكن مبعث راحة كما لم تكن ريفية لدرجة التي تسعد آل تنسيون . لذلك بدأت العائلة سلسلة من التنقلات ، وبالرغم من حزنه وتأمله العميق داخل نفسه . الا أن تنسيون صادق كثيرا من مفكري عصره . فقد كان في حاجة ماسة لهذه الصداقة ، لانه ظل يعاني من الكآبة الشديدة الناتجة عن فقره وصحته العليلة وقصر نظره المتزايد ، وقد فقد تنسيون المال الذي ورثه عن ابيه نتيجة لاستثمار خاسر ،ولكن اصدقاءه

قاموا بتوفير معاش له يحرره من اعبائه المالية . وتزوج الشاعر وهو في الواحدة والاربعين من عمره من ايميلي سلوود بعد خطبة دامت اربعة عشرة عاما .

ولقد استطاعت هذه المرأة ذات الاخلاق الدمثة والرقيقة أن تخفف من حدة الكآبة التي كان يعيش تنسيون في سوادها . وقد عملت اميلي كمساعدة وسكرتيرة مخلصة . ولكن هذا لم يجعل منها ناقدة مفيدة له . فقد شجعت النزعة الاخلاقية والعاطفية في شعره . ثم جاء نشر رائعته « احياء الذكرى » عام ١٨٥٠ وهي مجموعة من القصائد الغنائية/ الرثائية القصيرة . وقد حظيت هذه القصيدة باعجاب الملكة فيكتوريا وزوجها . مما ادى الى حصول تنسيون على وظيفة « شاعر البلاط الملكي » ، وكأي شاعر للبلاط الملكي واجه تنسيون مصاعب ومتاعب الشهرة ، ولما اعتكف هو وزوجته في « فارينج فورد » فوق جزيرة « وايت » كان على زوجته ان تحميه من المتطفلين الفضوليين ، حتى توفر له الهدوء اللازم لعمله . وقد أحب جمهور القراء هذه القصيدة مثلما أحبتها ملكتهم فيكتوريا . وبذا وجد النقاد أنفسهم امام ضرورة اعادة النظر فيما ادلوا به من احكام نقدية وتعليقات تستهجن تلك القصيدة من قبل .

وفي مارس عام ١٨٦٢ تلقى تنسيون دعوة شخصية من الملكة لزيارتها في منزلها ، وكانت تلك الزيارة في مستهل صداقة حارة بين الشاعر والملكة ، ظلت تنمو من خلال المراسلة بينهما ولم تنته الا بانتهاء حياة الشاعر نفسه .

وجد تنسيون أن السائحين في « فارينج فورد » مصدر ازعاج لعمله ، لذا قام ببناء منزل في « هازل مير » في مقاطعة « ماري » وسماه « الدورث » ورغم عزله المنزل بعض الشيء الا أن السائحين وكثيرا من الشخصيات العامة تبعوه الى هناك أيضا . وبذا أصبح منزل تنسيون مزارا قوميا ، ومجسدا لكل الفضائل التي كان الفيكتوريون يجلونها ويعتقدون أنهم يتمتعون بها . وأصبحت آراؤه في كل المواضيع محل احترام وقبول جميع الانجليز . ولقد زاد الضغط الجماهيري على حياة تنسيون الخاصة ، حتى انه في عام ١٨٧٤ انهارت صحة زوجته من الاجهاد المفرط بسبب كونها زوجة له ومديرة لشئون البيت ، وسكرتيرة خصوصية له . وكان من الضروري تحت وطأة هذه الظروف استدعاء ابنهما « هالام » ـ المسمى باسم الصديق الراحل لوالده في صباه وشبابه الاول ـ من جامعة كمبردج ، ليعمل عند ابيه سكرتيرا خصوصيا له بدلا من أمه . وكان من الضروري تجنيب سماع تنسيون لأي آراء نقدية قاسية ، لأن حساسيته المفرطة لم تكن لتسمح له بذلك ، كما كان يكره اي محاولة لمعرفة سيرة حياته وربطها بشعره . ولقد عهد لابنه هالام بمهمة تسجيل حياة أبيه بكل دقة حتى يفوت على المتطفلين والدعاة فرصة عمل ذلك .

ولما بلغ تنسيون سن الشيخوخة ، كان قويا مثلما كان في شبابه . وتتابعت مجلدات شعره واحدا وراء الآخر ، وكان آخر تلك المجلدات ما نشر بعد وفاته بثلاثة اسابيع .

ان خاتمة حياة تنسيون كانت خاتمة امتزجت فيها الاحزان بالانتصارات ففي عام ١٨٨٤ قبل الشاعر على مضض منه ان يكون من النبلاء ، وكان ذلك بمثابة هدية منحها اياه صديقه القديم رئيس الوزراء « جلاد ستون » واعتبر تنسيون الامر كمرتبة شرف للادب ولنفسه .

وكان شاعرنا أسير احساس طاغ بالعقم والفشل ، وقد حاول في قصيدته « حكايات الملك » تعليم الانجليز مثل وسلوك النبل والفروسية ، ولكن تنسيون كان يشعر ان العالم لم يعد يكرم مثل هذه المثاليات وان تقديره لها يقل استمرار . وبعد فترة قصيرة من رقاده بسبب اعتلال صحته المتزايد ، مات تنسيون في سلام تحيط به اسرته . وكان صوت كلمات صلاته المفضلة الخارجة من بين شفتي صديق بجواره ، هو كل ما كان يسمع في صمت الحجرة التي ينيرها ضوء القمر .

ويرى الكثير من النقاد ان الفريد لورد تنسيون هو شاعر البورجوازية الانجليزية المنتصرة ، وانه قضى حياته الادبية متغنيا بأمجادها وانتصاراتها التكنولوجية والاقتصادية والحضارية ، وان شعره ينطلق من تبسيط للواقع وتجاهل لتناقضاته العديدة المحتدمة ،وفي هذا

القول شيء من الصدق ، فالتقدم الصناعي الذي دفع بالبرجوازية الى الحكم ومكنها من تسيير دفة الامور بالطريقة التي تتراءى لها ، هو نفسه الذي أدى الى اعادة صياغة العلاقات الاجتماعية بين الافراد على أسس جديدة ، وهو نفسه الذي أدى لظهور نقيض البورجوازية ، الطبقة العاملة وهو نفسه أيضا الذي عمق التناقض بين الرؤية العلمية والرؤية الغيبية للواقع . تجاهلت البرجوازية الانجليزية وشاعرها كل هذه التناقضات وأعلنت ان كل شيء على ما يرام ، وان النظام سائد في داخل النفس والمجتمع الانجليزيين ، فعلى مستوى العلاقات الانسانية تجاهل تنسيون في شعره الدوافع الغريزية وقدم صورة مبتسرة بعض الشيء للعلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة عنده هي دائما رمز العفة وطهر الذيل ، هي الزوجة الصالحة الخاضعة ، والرجل هو حاميها وحامي منزله واولاده ، وكل افراد العائلة يعيشون في وئام وسلام في بيتهم الانجليزي العتيد . ويتسم فكر تنسيون السياسي بالتبسيط الشديد . فكان على قدر غير قليل من السذاجة ، يأخذ بما يسمى « بالامر الوسط في كل شيء ». فهو لم يكن يؤيد الارستقراطية الزراعية في محاولتها سلب الشعب الانجليزي حقوقه الدستورية ، الا أنه ، في الوقت ذاته ، كان يعارض اعطاء الشعب حقوقه السياسية كاملة . كما انه كان وطنيا وقوميا بالمعنى الضيق للكلمة . فهو لم يكن يتردد في تأييد التوسع الاستعماري البريطاني الذي بلغ ذروته آنذاك (وفي قصيدته مقدمة الى الجنرال هاملي يتفاخر بانتصار الجيوش الانجليزية على عرابي وجنده في معركة التل الكبير) وحينما سئل تنسيون عن اتجاهاته السياسية ، أجاب بانها نفس اتجاهات شكسبير وفرانسيس بيكون وأي رجل عاقل . وهذه إجابه ان دلت على شيء ، انما تدل على ضآلة وعيه السياسي وانعدام حسه التاريخي . ولعل ارتباط تنسيون الشديد بالرجوازية وحضارتها يظهر في تمجيده لقيم الفردية العمياء وفي اغراقه في الذاتية ، وفي تفاؤله الزائد عن الحد في بعض قصائده ، تفاؤل هو في صميمه تجاهل لجدل الواقع المركب . ففي قصيدته « الصوتان » يسمع الشاعر صوتين ، أولهما هو صوت الموت والقنوط ، والآخر هو صوت الحياة والأمل والحب . يخبره الصوت الاول أن الحياة لا تستحق ان نحياها ، ولكن الشاعر يكافح ضد الكآبة ويؤكد قيمة الحياة . فالانسان هو سيد المخلوقات لأن عقله يضعه في هذه المرتبة ، كما أن كل اسنان فرد مستقل ، له ارادة حرة . ثم ينظر الشاعر فيرى الناس متجهين الى الكنيسة ، ويلاحظ من بينهم أسرة تسير في وحدة عذبة وعند هذه الصورة البرجوازية يختفي الصوت الاول ويرفع الشاعر عقيرته المتفائلة بالغناء . لقد انتصرت الحياة . ولكننا نعلم ان الحياة التي انتصرت هي حياة رتيبة مجدبة خالية من المعنى ، وان الصوت الاول ، صوت القنوط واليأس ، هو في حقيقة الامر صوت اكثر عمقا وأكثر معرفة بالواقع . اننا نربط الآن بشكل آلي بين التفاؤل والحياة . ولكن هناك ضربا من التفاؤل في صميمه انكار للحياة ، لأنه تفاؤل مبني على تجاهل مأساة الوجود الانساني ، وعلى تبسيط لتناقضات واقعه الاجتماعي والتاريخي .

ومن حسن حظنا ان هذه النبرة المفائلة الزائفة لم تسيطر على اشعار تنسيون ، فهو مثل ماثيو أرنولد . الشاعر والناقد الفكتوري المعاصر له ، ومثل كل المهتمين بالانسان كانسان ، لا يرى الانجازات التكنولوجية ، والنجاحات المادية والتقدم الصناعي تؤدي بالضرورة الى انتصار الانسان واعلاء شأنه وذاته ، بل ان هناك منجزات تكنولوجية هي في صميمها هزيمة للانسان ، اذ أنها تجعل بيئته الصناعية (السلع والسوق وحركة الاقتصاد) تسيطر عليه وتبتلعه . واذا كان الشك قد خامر بعض أعضاء البرجوازية الانجليزية بخصوص منجزاتهم الصناعية ومدى قيمتها الانسانية فإنهم نجحوا الى حد كبير في اسكاته هذا الشك ، أما تنسيون فانه وهو الشاعر العظيم لم يتردد في مجابهة نفسه وواقعه بكل ما فيهما من تناقضات ، فهو لم يقبل قيم مجتمعه الذي سيطرت عليه الفلسفات العملية والنفعية ، قيم كانت ترى الانسان على انه مجموعة من الرغبات المادية البسيطة ، وان السعادة هي اشباع اكبر عدد ممكن من الرغبات لاكبر عدد ممكن من الافراد .

وقد ظهر رفض تنسيون لهذا التعريف الكمي والآلي للانسان في مرثيته « احياء الذكرى ».

فتنسيون يرفض ان يرى الانسان على انه مجرد وحدة انتاجية دائمة التغيير بتغير البيئة المادية ، اقتصادية كانت أم اجتماعية ، ليس فيه ما يميزه اويفصله عنها . والايمان بثبات الانسان وسط الهيئة هو في نهاية الامر ايمان بالقيم الاخلاقية والمبدئية التي تتسم بنوع من الثبات النسبي ، والتي لا يمكن قياسها او اخضاعها للمقاييس الكمية المتعارف عليها في عالم المادة ـ أي ان الايمان بثبات جانب من جوانب الطبيعة البشرية هو في نهاية الامر ايمان بما وراء المادة . والاغنية الثانية من قصيدة « احياءالذكرى » تعبر عن رغبة الشاعر المترسخة في ان يصل الى مرحلة الثبات الميتافيزيقية هذه :

يا شجرة السرو العتيقة ، يا من تقبضين على
الاحجار
على شواهد قبور الموتى الراقدين تحتك ،
أن أليافك تلتف حول الرأس التي خلت من
الاحلام
وجذورك تضرب من حول العظام
وتأتي الفصول بالزهرة من جديد
وتأتي بالمولود البكري للقطيع
وفي ظلمتك يا شجرة السرو
تنهي دقات الساعة حياة الناس الضئيلة
لكن ليس لك هذا التألق ، هذا الازدهار
فأنت لا تتبدلي في أي عاصفة
وشموس الصيغ الحارة لا تستطيع
ان تغير مالك من تجهم من ألف عام
وهانذا أحملق فيك ايتها الشجرة العبوس
وقد سئمت شوقا لكي اكون في صلابتك
العنيدة
وأشعر أني اتجرد من دمائي
واتحد بك وانمو في داخلك

تقف الشجرة اذن راسخة في احزانها تلف جذورها حول رؤوس الموتى . وقد يأتي الربيع بالحياة والنضرة للعالم ولكنها لا تعرها اي التفات ، فهي هي ثابتة راسخة ـ لا العاصفة الهائجة ولا الشمس الحارقة تؤثر في حزنها ، فهي مثل الآلهة قد انفصلت عن دورة الطبيعة الرتيبة المحايدة ، ولذا فالشاعر يتخذ منها رمزا لحزنه الذي ينبغي الا يتحول ، لانه لو تحول لاصبح كالذوات المادية التي لا روح لها ولا هدف من وجودها .

وقد فرضت قضية التغيير والثبات نفسها بالحاح شديد على تنسيون ، لأنه كان يعيش في عصر داروين الذي حاول ان يربط بين الوجود الانساني / التاريخي من جهة والوجود الطبيعي من جهة أخرى ، والذي كان يعتقد ان الوجود الانساني على كل مستوياته تتحكم فيه قوانين طبيعية مثل الانتقاء والبقاء للاصلح ، اي ان الوجود الانساني لا يختلف في اي من وجوهه عن الوجود الطبيعي (والوجود الرأسمالي) المبني على التنافس والتطاحن ، ان الطبيعة الداروينية ، مثلها في ذلك السوق الرأسمالي ، غيرمكترثة بالانسان وبالفرد ، فهي تحكم بالفناء على أنواع بأسرها دون اي اعتبار لمركزيته في الكون ، وقوانينها الصارمة تسري على الانسان سريانها على الاشياء والطبيعة .

الانسان آخر ما صنعت يداها ، الذي يبدو
عليه الجلال
والذي تشع من عيونه الرغبة البهية
الانسان الذي أنشد المزامير تحت السماوات
الممطرة
والذي بنى المعابد ، وصلى فيها دون انتظار
للثواب
الانسان الذي أحب وقاسى من الآلام الكثيرة
والذي حارب من أجل الحق والصداقة
هل سيتحول حقا الى مجرد رمال في الصحراء
تذروها الرياح
أو سيسجن داخل تلال حديدية ؟

ورغم ان التساؤ ل يتخذ طابعا دينيا ، وقد يكون غيبيا ، الا أنه في الواقع تساؤ ل عن حقيقة الوجود الانساني ، هل الانسان مجرد جسد ورغبات كمية محدودة أم أنه كل مركب يعلو على المادة البسيطة ؟ هل الانسان مجرد عنصر من بين العناصر الاخرى ، أم انه

يقف في وسط هذا الكون وفي مركزه ؟ وعلى المستوى الاخلاقي يكون التساؤل ، هل هناك مجال للقيم الاخلاقية والروحية بالمعنى العام والعلماني للكلمة ؟ أم انه يجب أن يخضع كل شيء لقانون العرض والطلب ، ولقانون الشراء بأرخص الاسعار والبيع بأغلاها . ولقوانين الانتاج الاقتصادية الاخرى ؟

ولا يجيب الشاعر على هذه التساؤلات ولا يحسمها (فهذه ليست وظيفة الشاعر ، وانما هي وظيفة الفيلسوف إذ يكتفي الشاعر بسبر اغوار القضية وتجسيدها كتجربة جدلية ومعاشة وليس كمنقولة فلسفية محددة الابعاد) ولكن تنسيون مع هذا يصل الى صيغة جدلية تؤكد التغيير والثبات في ذات الوقت ويتخذ من نجمة المغرب (فسبر) التي هي ايضا نجمة الشروق (فوسفور) رمزا جدليا للتغير والثبات الذي يعم حياة الانسان :

يا كوكب الزهرة الحزين (فسبر) على الشمس المدفونة
يا من تود ان تموت معها
انت يا من ترقب كل الاشياء المعتمة
والتي تزداد عتمة ، واذا بالجلال في تمام
فقد تحررت الجياد من المركبة
وها هو ذات القارب قد ارتاح فوق الشاطىء
وانت تسمع لصوت الباب اذ يغلق
وتظلم الحياة في العقول
يا كوكب الزهرة البهيج (فسفور) يزداد تألقه في الليل
من خلالك نسمع عمل الدنيا العظيم
وهو يبدأ وتسمع الطائر الذي لا ينام
ومن خلفك يأتي النور الاعظم
وها هو ذات قارب السوق فوق النهر
تنادي عليه اصوات من الشاطىء
وأنت تسمع مطرقة القرية تدق
وترقب تحرك الجياد
يا كوكب الزهرة الجميل في السماء والصباح ،
يا اسما مزدوجا
لما هو واحد ، لما هو الاول والأخير .
انت مثل حاضري وماضيّ
مكانك يتغير ، ولكنك ثابتة لا تتبدل

ونفس هذه التساؤلات عن الحياة والموت والمادة وما وراء المادة ، وعن التغير والثبات تطالعنا في قصائد تنسيون عن الفن وعن وضع الفنان في المجتمع الحديث ، ومشكلة تحديد وضع الفن ووظيفته في مجتمع التكنولوجيا مشكلة واجهها الفنان ومشكلها الحاد ، لأول مرة في العصر الحديث . وخاصة في المجتمع البرجوازي ، ففي اطار نظريات المحاكاة الكلاسيكية سواء كانت ارسطية (محاكاة الواقع) أم افلاطونية (محاكاة المثال) لم تطرح هذه المشكلة لان وظيفة الفنان وحدود الفن كانت واضحة ، كان المفروض في العمل الفني ان يمنحنا المتعة عن طريق محاكاة واقع خارجي ما ، وكانت مهمة الفنان ان يحاول ان يصل الى جوهر هذا الواقع ويبتعد عن قشوره وتفاصيله غير الهامة ، كما ان المشكلة لم تظهر ايضا في اطار نظريات النقد الاخلاقية (ماركسية كانت أم كلاسيكية جديدة) التي ترى ان وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليس بقصد الامتاع وحده ، ولا حتى بقصد تعميق الادراك الفلسفي للواقع (باعتبار ان الشعر اكثر تفلسفا من التاريخ) وانما بقصد الارشاد والتوجيه الاخلاقي ايضا . اما في اطار نظريات النقد التعبيرية ، التي ترى ان الفن ان هو الا « تعبير عن ذات الفنان » فإن المشكلة تبدأ في الظهور على التو ، اذ أن هذا السؤال يطرح نفسه : ما جدوى مثل هذا الفن الذاتي لبقية البشر ، اذا كان الشاعر حقا هو ذلك الطائر الذي ينشد لنفسه ليدخل على قلبه المسرة ؟ لماذا يطالبنا اذن بالاصغاء اليه ؟ وبينما تؤكد لنا نظريات المحاكاة ان الفن يقدم « حقيقة موضوعية لانه تقليد لواقع خارجي ، وبينما تؤكد النظريات الاخلاقية ان الفن يقدم لنا « حقيقة » أخلاقية اجتماعية لان يصور لنا القيم في صور محسوسة ترغبنا في تطبقها في حياتنا ، نجد أن النظريات التعبيرية تؤكد ان الفن لا يقدم سوى حقيقة سيكولوجية لاعلاقة لها بأي واقع منظور مدرك ،

وقد رسم شللي صورة للفنان التعبيري في قصيدته الشهيرة الى « القبرة »

أنت كشاعر مختبىء
في نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى يتنبه العالم
ويشارك في آمال ومخاوف لم يكن يأبه لها
أنت كعذراء كريمة المحتد
تختلس ساعة
في برج قصر
لتواسي روحها المثقلة بالهوى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها خميلتها

والمقطوعتان السابقتان تصوران الشاعر ـ القبرة على انه يعيش في نفسه ويغني لها ، يعيش ومختبئا في نور الفكر ، مترنما باناشيد لم يطلبها أحد . وهو كعذراء تعيش في برج قصر تظللها الخمائل . ان صور الحماية والمأوى المتكررة في المقطوعتين تبين ان وشائج الصلة بين الفنان والواقع قد انقطعت (ومما يجدر ذكره ان هاتين المقطوعتين قد أثرتا على تنسيون ، وخاصة على القصيدة التي سنعرض لها بالتحليل التفصيلي في هذا المقال) .

ومما زاد المسألة حدة بالنسبة لتنسيون ولغيره من الشعراء الرومانتيكيين المتأخرين ، هو أنهم ظهروا في منتصف القرن التاسع عشر وهو قرن الآلة ، والحقيقة المصمتة ، والقيم العملية الضيقة ، التي ترى لكل شيء ثمنا ، وان الجمال ، لأنه قيمة لاثمن لها ، فإنه لا جدوى ولا طائل من ورائه . خاصة اذا كان هذا الجمال هو تعبير عن حقيقة سيكولوجية لا يمكن لحواس البورجوازيين الغليظة ادراكها . ان تساؤلات تنسيون في قصائده عن الفن هي تساؤلات عن وظيفة الفن وحدوده . ولكنها ايضا تساؤلات عن مصير الانسان في مجتمع حطمت الفلسفات النفعية كل قيمه ومثالياته .

ومن أولى قصائد تنسيون التي تعالج موضوع علاقة الفن بالواقع قصيدة « قصر الفن » تبدأ القصيدة بوصف رائع لقصر الفن ، ملاذ الروح للفنان الذي يبحث عن جمال منفصل عن الحياة والواقع (ويجب ان نذكر انفسنا بأن الواقع هنا هو انجلترا الصناعية في القرن التاسع عشر بكل قبحها وعمليتها الضيقة) .

في قصر الفن تشدو الروح وحيدة ، أو كما يقول الفنان الهارب :

ان البلبل لا يجد متعة في اطالة
شدوه الخفيض وحيدا
تناظر متعة قلبي
في الاصغاء الى أصداء أغنيتي التي ترددها الصخور المتعرجة

ولكن بعد مرور أربعة اعوام تبدأ الروح في الاحساس بالذنب لانفصالها عن [illegible]سانية ومشاكلها اليومية . فيهبط الفنان الى عالم بني البشر ويحاول جهده ان يجعلهم يشاركونه فى التمتع بجمال الفن . والقصيدة كما نرى ، تعبر عن صراع دائر في داخل تنسيون ، وقد يكون من الاهمية بمكان ان نذكر ان الاجزاء التي يصف فيها الشاعر قصر الفن تتسم بالجمال وتتصف بالروعة ، بينما نجد ان تلك الاجزاء التي تصف الحياة او الواقع ففيها ضرب من الخطابية الطنانة تكشف لنا ان تنسيون لم يكن مقتنعا تمام الاقتناع بما يقول . ومما له دلالته ان قصر الفن نفسه لا يهدم رغم ترك الفنان له ، بل يظل قائما شامخا في انتظار الوقت الذي سيعود فيه الفنان اليه مع الاخرين . انه نزول للواقع ليس نزولا لا أوبة منه ، بل انه يحتفظ باحساسه بالجمال والقيم الروحية حتى لا يبتلعه عالم البورجوازية الكمي .

ويقابلنا نفس التوتر ونفس الشد والجذب بين عالمين متناقضين في قصيدة «آكلو نبات اللوتس» المخدر. تبدأ القصيدة بداية بطولية ولكنها بعد البيتين الافتتاحيين يصيبها الاعياء والخور :

هيا أقدموا هذه الموجة العالية ستجرفنا توا
الى الشاطىء « قال يوليسيس وأشار الى الجزيرة
في منتصف النهار وصلوا الى ارض
تبدو وكأنها ليس فيها سوى وقت الظهيرة
أرض تهب عليها ريح تخدر الحواس كأنها انفاس
رجل مستغرق في الاحلام

وفوق الوادي يسطع البدر (رمز الخيال الخلاق في الشعر الرومانتيكي)
ويجري الجدول الصغيرفي خفة كأنه الدخان ، ثم يأتي آكلوا اللوتس بوجوههم الحزينة الشاحبة في هذا الجو الهروبي الحالم . يأتون حاملين معهم هذا النبات المخدر الرائع الذي يفقد الانسان الذاكرة (والوعي والاحساس بالتاريخ) ويجعل المرء يغوص داخل نفسه ، وتصبح الاشياء الخارجية بعيدة كل البعد . فاذا ما تحدث الآخرون ، فإن اصواتهم تكون كانها منبعثة من القبر . ورغم ان المرء يكون يقظا كل اليقظة ، الا أنه يبدو وكأنه غارق في النعاس لا يسمع سوى الانغام التي تنبعث من ضربات قلبه . يجلس بحارة يوليسيس ويتذكرون زوجاتهم واطفالهم وعبيدهم ، ويتذاكرون الماضي بكل آلامه وأوجاعه وتناقضاته ، وحينمايقول احدهم « لن تعود الى أرضنا » يجيبه الاخرون في الحال منشدين « ان جزر وطننا بعيدة وراء الامواج ، لا لن نجول في الارض بعد الان »بعد هذه المقدمة الغنائية القصصية التي تبدأ بدايةملحميةثم تتحول الى ما يشبه المرثية الغنائية ، ينشد البحارة نشيدا جماعيا يعلنون فيه سأمهم من الحياة الانسانية بكل تعقداتها ، مفضلين عليها حياة الفطرة والطبيعة التي يستمع فيها الانسان الى موسيقى ذاته :

لماذا ينبغي ان نكد ونتعب ، نحن السقف الذي يظلل كل المخلوقات وتاجها ، يقينا ، يقينا ان النعاس اعذب من الكد ، والشاطىء اجمل من العمل فى وسط المحيط والكفاح ضد الرياح والامواج والمجداف .
فلتستريحوا ياخوتي الملاحين ، فانناسنكف عن التجوال من الآن .

وهكذاتنتهي رحلةيوليسيس ، رمز كفاح الروح الانسانية ضد العناصر الطبيعية بهزيمة الانسان ، اذ أنه يندمج ويذوب فى هذه العناصر ناسياأو متناسيا ذاته ووعيه . ورغم أن تنسيون يحاول ان يدفع هذه الحياة الهروبية ، الا ان وصفه لها يتسم بالابهام ! فالتفاصيل العديدة المحسوسة والمسهبة التي يستخدمها تبين ان دمغة الواعي للهروب ليس كاملا ولا مطلقا اذ ان هذه التفاصيل تجذب اهتمام القارىء وتشده إليها ، بل وتخدر حواسه ، كأنه قد أكل من هذا النبات العجيب .
ان العمل والكفاح في داخل اطار المجتمع البرجوازي لا معنى لهما ، لانه سينتج عنهما مزيد من الانتاج السلمي والتطور الكمي أو الدائري لانه تطور لاهداف له .
ولهذا السبب يكتسب الهروب شيئا من الايجابية ويصبح ضربا من الاحتجاج على عالم خال من المعنى ، بل انه يصبح السبيل الوحيد امام الفنان البورجوازي الذي يود الحفاظ على انسانيته دون أن يحاول الفكاك من أسار قيم مجتمعه .

والصراع بين الجمال والواقع ، وبين الخيال والحس العملي الضيق ، وبين الذاتية التي تنكر الواقع ، والموضوعية التي تنكر الذات ، هو الاطار الذي تدور فيه احداث قصيدة تنسيون « سيدة جزيرة شالوت » التي سنورد فيا يلي ترجمة كاملة لها :

الجزء الاول

على ضفتي النهر تمتد
حقول الشعير والشيلم الشاسعة
تمتد فتكسو السهول الى ان تلتقي بالسماء
والطريق يخترق الحقول
الى كاميلوت عديدة الابراج
يغدو الناس ويروحون
يحدقون حيث يزهر السوسن
هناك حول جزيرة شالوت
حينما تلهب الريح يكسو البياض اشجار الصفصاف ، وترتجف اشجار الحور
والنسيم الخفيف يعتم ويرتعد
حينما يهب على الموجة الراكضة ابدا
بجوار جزيرة النهر
المتدفق نحو كاميلوت
اربعة جدران واربعة ابراج رمادية
تشرف على أرض تكسوها الازهار
حيث تظلل الجزيرة الساكنة

سيدة شالوت
بجوار الشاطىء الذي تكسوه غلالة من اشجار
تتهادى القوارب
تجرها الجياد المتمهلة
ويسبح القارب ذو الشراع الحريري
طائرا الى كاميلوت
ولكن من ذا الذي رآها تلوح بيدها
او رآها واقفة في شرفتها ؟
هل يعرف كل من في البلدة
سيدة شالوت ؟
في الصباح الباكر ، حينما يعمل الحاصدون
بين الشعير المدروس ، هم وحدهم
يسمعون أغنية يتردد صداها شجيا
وتنساب في صفاء من النهر
الى كاميلوت ذات لابراج
وفوق المرتفعات الطلقة ، حيث يكدس
الحاصد المنهك حزم الشعير في ضوء القمر
يصغي ثم يهمس انها السيدة المسحورة
سيدة شالوت

الجزء الثاني

هناك ليلا ونهارا تغزل سيدة شالوت
نسيجا ساحرا ذا ألوان بهيجة
وقد سمعت مرة همسا يقول :
ان لعنةستحل عليها ان هي توقفت
عن النسيج لتتطلع الى كاميلوت
ولانها لا تعرف كنه هذه اللعنة
استمرت السيدة في نسجها
غير عابئة بأي شيء آخر
سيدة شالوت
تتحرك ظلال العالم واضحة
على المرآة الصافية
التي تتدلى امامها طيلة العام
وعلى صفحتها ترى الطريق المزدحم
يلتف منحدرا الى كاميلوت
هناك تدور دوامة النهر ،
وهناك يمر شبان القرية في خشونتهم
وفتيات السوق مرتديات عباءاتهن الحمراء
يمرون على شالوت
آونة ترى كوكبة من الفتيات المرحات
او راهبا ممتطيا فرسه الصغير المتمهل
وآونة ترى راعيا مجعد الشعر
او غلاما طويل الشعر مرتديا ثوبا قرمزيا
يمرون عليها في طريقهم الى كاميلوت ذات لابراج
وأحيانا ترى على صفحة المرآة الزرقاء الفرسان
قادمين ـ كل على صهوة جواده ـ الفارس بجوار أخيه
ولكنها ليس لها من فارس وفي صادق
سيدة شالوت
ومع هذا لا تزال السيدة تجد فرحا بالغا
حينما تنسج صوره المرآة الساحرة
وكثيرا في الليالي الساكنة
تمر جنازة مترفة ، تصاحبها الاضواء والموسيقى
متجهة الى كاميلوت
وعندماسطع البدر في كبد السماء
جاء عاشقان شابان اقترنا لتوهما
« لقد سئمت نسيج الظلال
قالت سيدة شالوت

الجزء الثالث

جاء ممتطيا صهوة جواده بين حزم الشعير
على مقربة من حافة خميلتها
وأشعة الشمس بين الاوراق تعشى الابصار
وانعكست ألسنة اللهب على دروع سيقانه
سيقان الفارس الجسور سير لانسلوت
انه من فرسان الصليب الاحمر ، يركع دائما
لسيدة مرسومة صورتها على درعه
المتألق في الحقل الاصفر الذهبي
بجوار جزيرة شالوت النائية
وتلألأ اللجام المرصع بالجواهر في انطلاق

كأنه غصن من نجوم
تدلى من المجرة الذهبية
ورنت أجراس اللجام في مرح
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
وتدلى من حزامه المزركش
بوق فضي هائل
وكان يسمع صدى رنين درعه ، حينما كان يعدو
فرسه بجوار جزيرة شالوت النائية
تألق السرج الجلدي المثقل بالجواهر
في الجو الازرق الصحو
وتوهجت خوذته والريشة التي تعلوها
مثل لسان اللهب
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
كان كالشهاب الوضاء ذي اللحية
الذي يجرجر اذيال الضوء في سقوطه
تحت عناقيد النجوم المتلألئة ، في السماء الارجوانية
التي تخيم على جزيرة شالوت الساكنة
تألقت جبهته العريضة في ضوء الشمس
وفرسه الحربي كان يطأ الارض بحوافر مصقولة
وانسابت خصلات شعره السوداء الفاحمة
من تحت خوذته
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
توهجت صورته في المرآة البلورية
آتية من الشاطىء ومن النهر
« آه يا عيني » كان يشدو بجوار النهر
السير لانسلوت
تركت النسيج ، تركت النول
ذرعت الحجرة جيئة وذهابا ثلاث مرات
رأت زهرة الزنبق تتفتح
ورأت الخوذة والريشة
ثم رنت بنظرها الى كاميلوت
فطار النسيج وسبح في الفضاء
وتصدعت المرآة من كل جانب
لقد حلت علي اللعنة ، صرخت
وصاحت سيدة شالوت

الجزء الرابع

الرياح الشرقية العاصفة واهنة
والغابات الشاحبة الصفراء ذاوية
والجدول الفسيح ينوح بين ضفافه
والسماء الملبدة يهطل منها المطر
على كاميلوت ذات الابراج
نزلت السيدة ووجدت قاربا
طافيا تحت شجرة الصفصاف
وعلى مقدمة القارب كتبت
« سيدة جزيرة شالوت »
وعلى صفحة النهر المعتم المنبسطة
كانت السيدة كعراف جسور في غيبوبة
يرى نكبته كلها
بنظرات زجاجية
سيدة جزيرة شالوت
وعند انتهاء النهار
فكت السلاسل واستقلت القارب
وحملها التيار بعيدا
سيدة جزيرة شالوت
استقلت القارب مدثرة بثوب في بياض الثلج
تطاير فضفاضا من حولها يمينا ويسارا
وتساقطت الاوراق عليها في رقة
خلال جلبة الليل
وطفى بها القارب الى كاملوت
وبينما تهادت مقدمة القارب متعرجة مع النهر
الذي يجري بين التلال التي تكسوها اشجار الصفصاف
والحقول
سمعها الناس تشدو بآخر اغانيها
سيدة جزيرة شالوت
سمعوا ترنيمة حزينة مقدسة
مرتلة بصوت مرتفع خفيض
الى أن تجمد دمها ببطء
واعتمت عيناها تماما
وهما رانيتان لكامليوت ذات الابراج

وقبل ان يحملها التيار
الى اول منزل بجوار النهر
مرنمة اغنيتها ، اسلمت روحها
سيدة جزيرة شالوت
سبح جثمان السيدة وضاء
شاحبا تحت البرج والشرفة
بجوار سور الحديقة والابهاء
وبين المنازل العالية
سبح في سكون الى كاملوت
جاء الجميع الى المرفأ
الفارس والتاجر النبيل والنبيلة
وقرأوا اسمها عند مقدمة القارب
« سيدة جزيرة شالوت »
من تكون ؟ وماذا ترى ؟
ثم خمدت اصوات البرج الملوكي
في القصر المضيء القريب
ورسم كلٌ اشارة الصليب على صدره من الخوف
كل فرسان كاملوت
ولكن لانسلوت تفكر هنيهة
وقال « انها لمليحة الوجه ،
فليسبغ عليها الله رحمته
سيدة جزيرة شالوت »

تعالج القصيدة كما اشرت آنفا ، قضية علاقة الفن بالواقع ووظيفة الفنان في المجتمع . ولكن تنسيون في هذه القصيدة لا يلجأ الى التبسيطات البورجوازية المتفائلة ، كما انه في الوقت ذاته يرفض القبوع داخل نفسه وخياله ، ولذلك فهو يقدم لنا ، وفي امانة بالغة ، التناقض ذاته بدلا من الحلول المؤدية الى حسمه . ولعل هذا يفسر طريقة بنائه للقصيدة على هيئة عجلة متحركة مركزها ساكن ثابت ، تدور عجلة الواقع بما فيها من تنوع وحياة ، فداومة النهر تدور الرياح تهب الامواج تركض نحو الشاطيء ، والقوارب تتهادى والناس يغدون ويروحون والراهب يمتطي صهوة فرسه الصغر ، وهذه الحياة المنسابة الجارية هي حياة كلها خصب وتجدد وحيوية ، فالحصاد يحصدون والعشاق يعشقون وبنات السوق في العباءات الحمراء،كلهم يذهبون الى كاميلوت متعددة الابراج مارين في طريقهم على جزيرة شالوت .

اما الجزيرة ذاتها فهي المركز الساكن الثابت ، عالم الفن والجمال الذي لا يتحول ولا يتبدل . بين اربعة جدران واربعة ابراج رمادية تجلس سيدة الجزيرة امام مرآتها الصافية لا تقوم بأي فعل انساني وانما تنسج ظلال العالم المتحركة على صفحة المرآة ، أي انها لا تخلق سوى ظلا للظل ولكنه على الرغم من ذلك ظل جميل ، فالظلال المنعكسة ليست الواقع غير المشكل بل انه واقع منظم يحيط به اطار المرآة ، كما انه ليس انعكاسا مباشرا للواقع اذ ان المرآة الزرقاء تصفيه وتنقيه وتضفي عليه بعدا جماليا . ثم تأتي الناسجة الماهرة فتخلص تلك الاشكال من الحركة وتمنحها الثبات الابدي .

وحركة سيدة شالوت ذاتها حركة متكررة لا نهاية لها ، اقرب للسكون منها الى الحركة وهي تركز على نسجها الخلاق الى درجة يختفي معها الزمان والمكان وتصبح وعيا ثابتاً مطلقا منعزلا عن كل ما يحيط به . ان هذا العالم الثابت بمثابة اللغز لن يستغرقهم تيار الحياة العادية . ولعل هذا يفسر لم تبدأ القصيدة بسلسلة من الاسئلة عن سيدة شالوت ، وتنتهي كذلك بالتساؤلات عمن تكون ؟، وبكلمات السير لانسلوت التي تنم عن عدم حساسيته وتكلسه الوجداني . اذ كيف يأتي للسوقة فهم ما هو مطلق وثابت ؟ ولكن اتزان عالم الفن المجرد اتزان غير حقيقي بل وزائف ، ولذلك كان من السهل على الحياة ان تقتحمه بكل عنف وضراوة ، فبينما تنسج السيدة الظلال الصافية الزرقاء تظهر بغتة صورة السير لانسلوت الحارقة (وصورة النار وألسنة اللهب هي امتداد للاشارات الجنسية الواضحة ، للعباءات القرمزية والاحبة الذين تزوجوا لتوهم اي ان سير لانسلوت هو تعبير نهائي ومكثف عن كل توترات سيدة شالوت المكبوتة) وعند ظهور الصورة تنظر سيدة شالوت الى كاملوت ، الى عالم الواقع ، فتتحطم المرآة في

التو ويطير النسيج وتترك السيدة الابراج والجزيرة لتموت صريعة هواها ورغبتها العارمة في الحياة . ولكن مما يستحق الملاحظة ان الروح الفنانة في هذه القصيدة لا تترك الجزيرة لخدمة الناس وللتعرف على الواقع ، انما تتركها ارضاء لرغباتها ولتحقيق ذاتها ، اي انها عاشت متمركزة على نفسها وماتت كما عاشت ، وهذا يفسر غناءها المستمر حتى لحظة موتها .

وهكذا نرى العالمين ، عالم الحياة والاخصاب ، الذي هو في الوقت ذاته عالم السوق والتفاصيل المبعثرة والرؤ ية المحدودة ، عالم الحركة التي مآلها الزوال لأنها لا مركز لها ولا اطار . ومن ناحية اخرى نرى عالم الفن هو عالم السكون والثبات الذي تتسم به كل المطلقات والمقدسات والمثاليات ، ولكن الثبات هو ايضا سمة الاشياء الميتة عديمة الحياة . ان الحياة لكي تحافظ على حركتها تفقد جمالها ومعناها ، والفن كي يحافظ على ثباته يفقد مقومات الحياة ، هذا هو التناقض الذي حاولت القصيدة تحديده دون حسمه .

ويبدو ان تنسيون كان واعيا تمام الوعي بهذا الجانب من قصيدته . ففي النص الاصلي الذي نشر عام ١٨٣٢ نجد ان الشاعر قد وصف سيدة شالوت بانها تعيش حياة خالية من الفرح والحزن ، وهو وصف يبين ان حياتها مقحلة مجدبة تماما ، كما انه في نهاية هذا النص ذاته يشير الى « اذكياء كاميلوت للتخمين » وهو بهذا قد وصف الواقع بانه واقع ساقط دنيء لا امل فيه . حذف تنسيون كلا البيتين ، وحاول تعميق احساسنا بجمال العالمين المتناقضين ، عالم الفن وعالم الواقع ، وتركنا دون ان يصدر حكما في هذا الاتجاه او ذاك ، وهو بهذا قد زاد من ابهام القصيدة ، وصور للقارىء بأمانة ازمة الفنان وقلقه في المجتمع البورجوازي ـ مجتمع حي يتحرك في دينامية عمياء لا مركز لها ، لا يملك الفنان ازاءها الا ان يلوذ بابراج الفن والسكون ، جاعلا من ذاته ووعيه المركز الوحيد ، ولكنه لحظة ان يفعل ذلك يفقد اتصاله بمعين الحياة ، ويبدو ان الشاعر يلمح الى انه يجب ان تنشأ علاقة متينة بين الفن والواقع ، علاقة اساسها الحب وليس القسر او الدوافع العملية ، ولهذا السبب فهو يبين ان كلا العالمين قاصر ناقص رغم جماله . وقد المح الى علاقة الحب هذه ، بأن جعل الكلمات الثلاث الاساسية في القصيدة ، (شالوت) ـ و (كاميلوت) و (لانسلوت) ذات قافية واحدة ، وتشابه اصوات هذه الكلمات بربطها في لا وعينا الواحدة بالأخرى .

وقد اختار تنسيون قصة رومانسية ايطالية تدور احداثها في العصور الوسطى ـ قصة دونادي سكالوتا ـ ليقدم هذه القضية الحديثة ـ والقصة تتسم ببساطة الاساطير فلا توجد فيها شخصيات متكاملة ، بل هناك اميرة وفارس وفلاحون ، تماما كما هو الحال في قصص الاطفال ، كما ان القصة تحتوي على بعض الموضوعات المتكررة في الاساطير مثل موضوع « اللعنة » التي لا يمكن ان نعلم اصلها ولا كنهها ، مثل قصص الشاطر حسن حينما يعطيه الجني او الرجل العجوز اربعين مفتاحا ويخبره انه يمكنه ان يفتح تسع وثلاثين بابا ولكنه عليه ان يترك الباب الاربعين مغلقا والا حلت عليه اللعنة . ولكننا نعرف من البداية ان الشاطر سوف يفتح الباب الاربعين (تماما مثل باندورا في الاسطورة الاغريقية) ان ذلك هو قدره والمحتوم لانه بشر قلق محب للمعرفة ونفس الموضوع يتكرر في قصة الجميلة النائمة حينما تحل اللعنة على الاميرة والملكة ، ولا يرفعها سواه هو : الامير فارع القوام الذي يقبلها فتعود لها الحياة (وشالوت هي الاميرة التي حلت عليها لعنة غريبة ، ولكن اميرها جهول فظ لا يعرف الحب ، فلا يطبع القبلة على خدها ، ولذا فهي تموت ولا يكتب لها الخلاص) .

وقد اختار تنسيون هذا الاطار القصصي الاسطوري ليكسب قصيدته شيئا من الموضوعية وليربط بين ما هو محلي وآني بما هو عالمي وازلي ، ورغما ان الشاعر يرتدي قناع القصص وقناع الشخصيات المختلفة ، الا ان القصيدة تنحو منحى غنائيا واضحا لا اثر فيه للعناصر الدرامية او حتى القصصية ، واذا كان الغرض من الشعر

ذي النزعة الدرامية هو تقديم صراع يدور بين شخصيتين او اكثر ، او يدور داخل شخصية واحدة ، واذا كان الهدف من الشعر القصصي هو محاكاة حدث ما وتقديم حبكة ذات بداية ووسط ونهاية . فهدف الشعر الغنائي التعبير المباشر عن الذات . وقصيدة سيدة جزيرة شالوت هي من الشعر الغنائي ، بل والشعر الغنائي الخالص ، فعلى الرغم من انها صيغت في شكل قصة الا انه لا القصة ولا شخصياتها تجذب انتباهنا ، اذ ان ما يستحوذ على اهتمامنا هو عواطف المنشد وهمومه .

ومما له دلالة كبيرة ان الحدث الرئيسي في هذه القصيدة (وقوع السيدة شالوت في حب لانسلوت) هو حدث داخلي وجداني لا يتم بعد لقاء او موقف او مواجهة بل يتم فجأة على المستوى القصصي وقد وصف تنسيون هذا التحول من خلال عدد من الصور والمناظر كل واحد منها معادل موضوعي لما يدور في وجدان السيدة الى ان تتوهج صورة الفارس في المرآة البلورية مسببة لها الخراب والبوار . ورغم ان التفاصيل والصور المحسوسة الكثيرة في القصيدة القصصية تعوق حركتها ، وتقلل من اهمية الشخصيات والاحداث الا ان تنسيون يلجأ لها لأن عبقريته الشعرية كانت تفرض عليه ان ينحو منحى غنائيا مباشرا ، وان يتحدث من خلال الصورة المباشرة وليس من خلال الحدث او تحليل الشخصيات .

ويمكن القول بان الصورة الشعرية اداة غير قاصرة على الشاعر الغنائي ، بل يستخدمها الشاعر الدرامي والقصصي ، وهذا قول حق ، ولكن الصورة في الشعر الدرامي والقصصي تكون جزءا من - اطار اكبر هو الحدث او تحليل الشخصية ، اما في شعر تنسيون ، فانها تنفصل عن سياقها الدرامي وتكاد ان تصبح هدفا في حد ذاتها .

وقد وصف آرثر هالام صديقه تنسيون بانه شاعر الحواس والخيال المترف ، لأنه - اي تنسيون - يركز على جزئيات وتفاصيل شعره المحسوسة ، ولذلك يصبح من المهم للغاية ان يركز قارىء شعره اهتمامه عليها وحدها دون سواها . والاهتمام الزائد بالتفاصيل المحسوسة هو في حقيقة الامر تعبير عن التزام تنسيون بالقيم الجمالية الخالصة . فالمحسوس في الشعر هو الواقع بعد ان اعيدت صياغة تفاصيله ، وبعد ان فرض عليه معنى ذاتيا جديدا ، كما ان المحسوس هو وسيلة الشاعر لنقل رؤيته دون اللجوء الى التفكير المجرد او الى التفلسف . ولكن الاستغراق في المحسوس حين يصبح نهاية في حد ذاته ، وهو هروب من التفكير او الوعي ، ويصبح المحسوس الجمالي والمرئي وكانه المطلق الذي يتخطى الوعي الانساني الاجتماعي والتاريخي . وبهذا تؤكد قصيدة سيدة جزيرة شالوت على مستوى التفاصيل المحسوسة موقفا متناقضا مع نهايتها المنظورة التي تترك السؤال دون اجابة والموازنة دون حسم . هذا الاهتمام المفرط بالمحسوس ، الذي يجعل التقييم النظري غير ذي بال ، هو الذي ادى في نهاية الامر لظهور المدرسة الرمزية حيث يصبح الرمز هو الوسيلة لاكتشاف عالم المطلق . ولكنه في الوقت ذاته هو نفسه الغاية والهدف لانه جزء من عالم المطلق . ونفس الاتجاه ادى لظهور مدرسة التصوريين (الايماجية) بقيادة ازرا باوند، حيث تصبح الصورة وسيلة يمنح عن طريقها الشاعر الثبات للحظة عابرة متوترة دون محاولة البحث عن كنه هذه اللحظة او معناها .

ورغم اننا حاولنا ان نربط بين استخدام تنسيون للصور والتفاصيل المحسوسة ببعض الاتجاهات الجمالية الحديثة الا انه من الواجب ان نبين ان صور تنسيون تختلف كثيرا عن الصور في الشعر الحديث . فهي اولا صور تهدف الى خلق احساس عام بالانقباض او بالفرح لدى القارىء دون محاولة تحديد هذا الاحساس ، ولذا فان القارىء يغرق في سيل من الصفات والصور التي لا تساعده على فهم او تحديد الموضوع الاساسي ذاته . كما ان صور تنسيون ليست مركبة مثل الصور في الشعر الحديث ، بل انها تصبح احيانا صورا تشبيهية ، بمعنى

ان طرفي التشبيه لم يندمجا ليكونا كلا عضويا جديدا . بل انهما يحتفظان باستقلالهما الواحد عن الاخر ، وبارتباطهما بالواقع الخارجي الذي لا ينتمي لعالم القصيدة او لوجدان الشاعر . (وخيال تنسيون بوجه عام خيال تشبيهي ، فالقصة التي ترويها القصيدة قصة تشبيهية واضحة الدلالة ، كما ان استخدامه للالوان في القصيدة ، هو الاخر ، استخدام تشبيهي بل واحيانا مجرد زخرفي ، ولذلك فتفاصيل شعره لا تفاجئنا باي حال لان المعنى مقرر منذ البداية) وتتجه صور تنسيون الى خارج القصيدة وليس الى داخلها . فنجد ان الصور والتفاصيل تتوالى دون ان تترك لدى القارىء انطباعا مكثفا تساند فيه الصور بعضها البعض ، ولذلك يظل المعنى العام مجردا مسطحا غائم المعالم . (ولعل هذا التسطح وفقدان العالم ناجم عن ضعف ملكة النقد عنده كشاعر ، وعن ضعف الوعي النقدي في العصر الفكتوري ككل) .

وقد شهدت اوائل القرن الحالي ثورة عارمة ضد تنسيون ، فوصفه اودن بانه اغبى الشعراء الانجليز على الاطلاق فقد « كان يعرف كل شيء عن الحزن ، ولكنه لا يعرف اي شيء . وكان اليوت وباوند يريان ان شعره يتسم برومانسية عائمة رجراجة تقف على طرف نقيض من الشعر محدد المعالم والابعاد الذي كانا يدعوان له . ولابد وان نقرر بان تنسيون شاعر رومانتيكي اولا واخيرا ، فرغم انه اكتشف حقيقة الطبيعة الداروينية وقسوتها الا انه مع ذلك استمر في استخدام صور شعرية مستمدة من الطبيعة ، ونادرا ما تدور احداث قصائده في المدينة . كما ان شعره لا يعالج موضوعات عديدة متنوعة بل يدور حول عدة نقط محددة مثل موضوع البحث عن حقيقة روحية عليا تتخطى واقعنا المتجزىء مثل الحب (حب الله للانسان وحب الرجل للمرأة) او الجمال او الفن ، كما ان شعره مفعم بالحزن لما ولى وانقضى او بسبب العجز الانساني ، ونبوءة قصائده ليست هادئة وانما رنانة صاخبة ، بل انه احيانا يرتدي عباءة النبي المنشد الذي يتوقع من اشعاره ان تهدي العالمين واسلوب تنسيون ليس موجزا ومركزا (كما هو الحال في الشعر الحديث) بل هو مطنب ومسهب كما انه اسلوب مهذب متألق يستخدم صاحبه الايقاعات والانغام بشكل واع بذلك ، يبتعد كل البعد عن لغة الحديث اليومية وايقاعاتها .

ولعل الخاصية الاساسية في شعر تنسيون التي جعلت الشعراء والنقاد المحدثين ينفرون من شعره هو انه في قصائده الطويلة (بل وفي بعض قصائده القصيرة نوعا) يلجأ الى تقرير ما يرى وما يشعر به دون اللجوء للتلميح والاشارة والاستعارة . وليس اعظم الشعر هو ما يقدم لنا افكارا سامية او مشاعر عظيمة ، وانما هو الشعر الذي ينقل لنا تجربة حقيقة مترجمة الى صور وايقاعات وشكل موضوعي تعمق من وعينا ، عن طريق اتاحة الفرصة لنا لخوض تجربة منظمة ذات معنى ودلالة ، وليس مجرد تجربة عطفية لم تخضع للتنظيم والتقييم والواعيين .

وتشاهد ايامنا هذه اعادة اكتشاف لتنسيون باعتباره شاعر الحساسية الحديثة ، فوعيه الزائد بذاته ، واحساسه بالضياع وهجومه على الماديات والتكنولوجيا ، واهتمامه بالاسطورة كوسيلة للتعبير الفني ، هي كلها خصائص يتميز بها الشعر الحديث .

وبغض النظر عن رومانتيكية تنسيون او معاصرته فانه يعد من اكثر الشعراء تمثيلا لعصره ، كما اننا اذا نظرنا الى شعره نظرة جمالية مجردة لوجدناه يتسم بالثراء والتنوع وينم عن مقدرته الشعرية الفائقة (على حد قوله اليوت) .

***

عاشق الشرق "بيير لوتي"*

أحمد عبد الرحيم مصطفى

أهم صفات بيير لوتي الخيال المفرط الذي أحاط بشخصيته المضطربة . فهذا الخيال هو الذي جعله يتجاوز جدران فصول مدرسته ليلحق في أجواء البلدان المدارية المشرقة ، حيث المغامرات الخلابة . وهي العوالم التي طوف بها بعد بلوغه سن الشباب . وهكذا تحولت رغبات طفولته الى جزء من ايقاع الهرب الذي تمرس فيه : فيا أن كان يستقر في مكان ما أو يتوافق مع ظروف أو شخصية ما ـ ومختلف وسائل تنكره التي كانت هي الأخرى من وسائل الهرب ـ حتى كان الملل يداهمه من جديد ويطويه في تيار حياته المضطربة . فقد هرب من حياة الساحل الى الآفاق البعيدة المرتبطة بحياة ضابط بحري ، كما هرب من ذاته باعتباره جوليان فيو الى كيان آخر يرتبط باسم « بيير لوتي » وحاول التغلب على قصر قامته بارتداء أحذية ذات كعب عال ، وباستعمال صندوق الأصباغ . وهرب كذلك من صرامة نشأته في كنف أسرة تعتنق مذهب الهيجونوت(١) الى دفء الاسلام ، مما جعله يهرب من منزل أسرته المتواضع الى خلوته التي صممها على مراحل ، حيث الأجواء التركية والعربية التي هيأها بما جمعه خلال رحلاته الشرقية . وكان المسجد الذي بناه في منزل أسرته في روشفور ، والذي يعتبر تتويجا لكل هذه الخيالات المسرفة ، يسجل الهرب النهائي من الشرق الى الغرب .

وفي هذا المسجد الذي كان بمثابة محور نزعاته الهروبية وضع شاهد مقبرة خليلته الشركسية ، الذي كان يرمز الى الحب المفقود والأشواق المكتومة ، ولو أنه أحاطه بشطحات خياله المسرف .

ولقد كان لوتي بالنسبة الى جمهور قرائه بمثابة « الساحر » الذي جذبهم بكتبه التي سجل فيها ما صادفه من أحداث خلال تجواله المستمر في البحار باعتباره ضابطا بحريا ، وقد ذهب البعض بعد وفاته الى أن كتاباته ليست سوى نسيج من الكذب والأماني ،

* استعنا في هذا العرض بكتاب (Pierre Loti, Portrait of an Escapist) من تأليف : Lesley Blanch (Collins, London, 1983)

(١) أتباع المذهب البروتستانتي الكلفني في فرنسا .

ينسجم مع كثرة تغييره لملبسه ! فهو أحيانا يلعب دور البدوي ، وانا آخر يلعب دور الباشا ، أو أكروبات السيرك . الا أن مذكراته غير المنشورة التي حافظ عليها وأمعن في تخبئتها طيلة حياته تتمشى مع السياق الذي أوردته كتب مغامراته . وقد أثبت لسلي بلانشي بعد الاطلاع على يومياته ، أنه عاش نفس الحياة التي أشار اليها في قصصه ، وان يكن أحيانا قد جعل بطلها ضابطا بحريا انجليزيا . هذا برغم بغضه لانجلترا ودورها الاستعماري حتى أواخر حياته ، وعلمه باطلاع القارىء الانجليزي على كتبه التي جذبت جمهورا عريضا في شتى أنحاء العالم .

ولد جوليان ماري ڤيو في روشفور وهي مدينة صغيرة تقع في غربي فرنسا وتطل على البحر . وكانت أسرته تقطن بيتا متواضعا يطل على شارع ضيق (١٤١ شارع بير لوتي ـ وكان اسمه قبل ذلك الشارع سان بيير) . وقد أولع الطفل جوليان ماري بقطته ـ وكان حب الحيوانات جزءا لا يتجزأ من حياة أسرة ڤيو ، التي كانت تعمد الى دفنها بعد موتها في فناء الدار .

وكان وحيدا في طفولته ولكنه لم يفتقد السعادة ـ فهو أصغر أفراد الأسرة ، ولم يكن يحيط به كثير من الأطفال الذين يدانونه سنا بحيث ينجذب الى اللعب معهم ، ولهذا كان يرتد الى أسرته التي كانت تمعن في تدليله ، وبخاصة خالته وجدته وأمه . وكان شديد الشغف بالطبيعة حساسا ، ومن ثم مصدر أمله خاصة وأنه كان يعمد الى اللعب المنفرد . وكان ينفر من القذارة والفوضى ، كثير التأمل للطبيعة وصوت خرير مياه البحر ، شديد التعلق بجدته . ولا يذكر لوتي (جوليان ماري) في أوراقه شيئا عن والده الذي كان طيبا ومحبوبا من المجتمع والأسرة برغم أن كثرة النساء في المنزل كانت تحجب دوره باعتباره رائد الأسرة . وبرغم أن والد لوتي لم يتلق قسطا وافرا من التعليم بسبب فقره ، إلا أنه علم نفسه ، واستطاع الحصول على وظيفة كاتب في المحافظة . وقد اثبت أنه ذو ذوق أدبي ، فكتب هزليات صغيرة وتاريخا ممتازا لروشفور ، وكان زواجه من مدام ڤيو وهو الزواج الذي جعله يطرح المذهب الكاثوليكي وليد قصة حب ، وظلت علاقتهما قوية حتى النهاية . وقد كرس لوتي حبه لأمه ولم يبق شيئا لوالده . وظل يحتفظ باللعب التي أشترتها له وبكل المخلفات التي كانت تحبها والتي ربطته بالماضي الذي شارك فيه والدته . . ولهذا كان شديد الحنين الى الأسرة كلما بارحها ، وكان ينفر من أي فراق أيا كان نوعه . ولما كانت والدته شديدة التدين فقد قرر في بداية حياته أن يصبح كاهنا .

ومن شخصيات الأسرة الأخرى التي أثرت في لوتي أخوه الأكبر جوستاف الذي كان يكبره باثنى عشر عاما .

وكان جوستاف مثقفا شديد التعلق بالأسرة ومهنته (وكان طبيبا بحريا) ، كما كان ذا ميول فنية وموسيقية . وكان على عكس أخيه الأصغر يتصف بالمرح وعدم الانطواء . واعجاب لوتي باخيه هو الذي أغراه باختيار الجندية وحياة البحر . وقد ظل جوستاف المحبوب وموضع الاعجاب ، والأنيق والمستقل والطويل هو الممثل الأعلى لأخيه الأصغر قصيرالقامة . ورغم فارق السن بين الأخوين فقد ظلا على علاقة وثيقة حتى وفاة جوستاف خلال احدى رحلاته البحرية . وبعد ذلك ظل جوليان حتى وفاته يفتقد هذه العلاقة الأخوية ، ومن ثم يستمر بحثه الدائب عن بديل واعتباره أي صديق مقرب أخا له ومناداته بهذه الصفة . وقد أدى تعلق الطفل جوليان بأخيه جوستاف وبأخته ماري التي كانت تكبره بتسع عشرة سنة الى حصوله على أبوين اخرين لا على صديقي لعب . وكانت ماري تكن له حبا جارفا يكاد يصل الى حد التملك ، في الوقت الذي بادلها جوليان وأعجب بها اعجابا شديدا وفي احدى خطاباتها الموجهة اليه كتبت له ما يلي : « حياتك هي حياتي . ان في دخائلي ركن مقدس هو لك وحدك ـ فهو مكانك الذي يشغر بعد رحيلك » .

وفي عام ١٨٥٩ أصبح جوستاف جراحا بحريا ، وبارح فرنسا ليلتحق بالخدمة في المستعمرات الفرنسية الواقعة في البحار الجنوبية . وقد عين في جزيرة تاهيتي

التي أصبحت محمية فرنسيه في عام ١٨٤٣ . وكان لخطاباته تأثير بالغ في جوليان الذي كتب في يومياته ما يلي : « لم تكن لدى أخي أية فكرة عن الأثر البالغ الذي خلفته خطاباته في الطفل الذي تركه شديد التعلق بمنزله . . . وان تكن أشواقه الى المناطق المدارية تجري بالطفل في دمه » . ومن نتائج تأثير جوستاف عليه أنه تخلى عن هدفه الخاص بالاستعداد للانخراط في سلك الكهنوت . وحين بلغ جوليان سن العاشرة تقرر ارساله الى المدرسة التي سرعان ما نفر من حياتها : فقد كان يخشى الاحتكاك بالأولاد الآخرين وتأنيب المعلمين ، في حين كان ينفر من الجدران القبيحة الملطخة بالمداد . ولم يبد تفوقا في المدرسة خاصة وانه كان ينفر من اللغتين اللاتينية واليونانية ، في حين كان يحصل على معدلات سيئة في كتابة الانشاء باللغة الفرنسية . وكان بطيئا في القراءة ، هذا برغم تفوقه في الرياضيات . وقد أدت عزلته عن أقرانه الى انكبابه على كتابة يومياته المستفيضة وحرصه على أن يوردها كثيرا من التفاصيل . وقد أعتاد طيلة حياته أن يعير اهتماماً كبيرا لهذه اليوميات التي قيض لمادتها أن تشكل مصدر كتبه ، خاصة وأن كل قصصه كانت تعكس جوانب من سيرته الذاتية . على أنه حذف كثيرا من الفقرات الهامة من يومياته بحيث أن ملامح معينة من حياته لا تزال غامضة . ورغم كل ذلك فكثير من هذه اليوميات غير منشور ، وبالاطلاع عليها يمكن تبين ما في شخصيته من فصام ما بين التشدد الأخلاقي والميول الشهوانية ، وما بين التشكك والنزعات الصوفية .

فقد كان طيلة حياته متأثرا بموت أخيه وفقدانه له ، كما أبدى باستمرار معارضته الاستعمار وندد بالسياسات التي أرسلت شباب فرنسا الى ساحات الموت في سبيل الحصول على مكاسب استعمارية . ووفاة جوستاف في عرض البحر بعيدا عن الأسرة والوطن كان لها أثرها في هذه الميول المعادية للاستعمار لدى أخيه . كما انتزع منه الموت صديقة طفولته التي سافرت مع زوجها الى احدى المستعمرات لتعود الى فرنسا ذابلة ولا تلبث أن تموت .

وهكذا نجد لوتي يخشى الموت طيلة حياته ـ فما أن كان ينجرف في حب عنيف حتى كان يعبر عن رغبته في أن يدفن فوق ـ لا الى جانب ـ خليلته حتى تمتزج رفاتها بعد الموت كما امتزج جسداهما قبل ذلك أثناء الحياة الدنيا . فلقد أصبحت (لوسيت) رمزا للفقدان . . حقيقة لقد أحب بعد ذلك وافترق مرات ومرات ، الا أن طفيف لوسيت ظل يلاحقه في أحلامه المتكررة .

وقد تفتحت شهوته الجنسية مع فتاة غجرية ـ ومنذ ذلك الوقت كان منجذبا الى الأجناس البدائية ، خاصة وأنه لم ينس هذه التجربة طيلة حياته . وكان يحن الى حياة البحر الذي ضم رفات أخيه ، وذلك رغم خشيته أن يؤلم الأسرة بفراقه . ولكن حكم على والده بالسجن نتيجة لتلفيق تهمة اختلاس ضده ، ففقد وظيفته وكان لزاما عليه أن يسدد المبالغ التي أختلسها شخص آخر . لذلك وافقت أسرة فيو على أن يلتحق لوتي بالبحرية ، وأن يمهد لذلك بتلقي بعض الدراسات في باريس التي نفر منها باللحظة الأولى ، خاصة وأنه كان لا يزال متعلقا بحب من خلفهم وراءه في روشفور : « وفي باريس كنت مثل أحد اولئك البدائيين الشبان الذين ينتزعون من حياة الغابة دون أن تبدو عليهم علامات الدهشة . فلم يثر في فيها شيء ربما باستثناء اللوفر والأوبرا . . . » وبعد أن أدى امتحانه التأهيلي عاد الى روشفور غير أسف على « مدينة النور » ، ثم التحق بالخدمة البحرية حيث نمت الصداقة بينه وبين صديقه الضابط بلكنت (واسمه الأصلي هو لوسيان هيرفي جوسلان) الذي قيض له أن يلعب دورا شديد الأهمية في حياة لوتي الأدبية . فقد كان بلكنت على ثقافة عالية ومحبا للفنون ، كما كان يشبه لوتي في كونه بالاضافة الى ذلك ضابطا ممتازا . ويبدو أن الفرنسيين ، ذوي التقاليد الثقافية الراسخة ، كانوا يستطيعون المزج بين الثقافة والبحرية بشكل لم يعهد لدى معظم الأساطيل الأخرى . فعلى حين أن القوات المسلحة البريطانية كانت تبدي الشك ، ان لم يكن الاحتقار لسمعة من يتجه من رجالها الى الأدب والكتابة ، فان مثل هذه الصفات كانت لدى الفرنسيين بمثابة جواز مرور للاحترام والاهتمام . وقد اشترك

الصديقان في تشاؤ مهما وفي محاوراتهما التي وردت في قصة « ازيادي Aziade » وفي قصة « زهور البرم Fleurs d'ennui » وكذلك في قصة « ضابط شاب فقير » ، بحيث يصعب التمييز بينهما .

وفي الجزائر كان أول احتكاك له بالاسلام وبالمسلمين وأساليب حياتهم التي انجذب اليها طيلة ما تبقى من حياته . وكان هذا الاحتكاك الأول بالعالم الاسلامي قصيرا وبهيجا ، وان لم يتعد كونه ذا صفة سياحية : فقد تجمهر الضباط تحت التمرين حول طرقات « القصبة » الضيقة الملتوية ، ودخنوا النرجيلة في المقاهي الواقعة حول الميناء ، واشتروا الشباشب العربية الصفراء التي لم تكن قد حلت محلها الأحذية الغربية ، كما أشترى جوليان سلحفاة صغيرة (سُلَيْمْة) عاشت بعد ذلك في شارع سان بيير لمدة نصف قرن . وكان باستمرار يتذكر تلك الساعات البهيجة الاولى التي قضاها في الجزائر « وهي أبهج لحظات شبابي . . . فكل شيء ملأني بنشوة لذيذة فلم يدان شعوري في أي مكان آخر ما شعرت به في تلك الليالي التي قضيتها في القصبة حيث رائحة البرتقال والبخور الغريب وعيون نساء المسلمين الواسعة المكحلة » .

وفي عام ١٨٧٠ توفي والده المعين الوحيد للأسرة مما حمله عبء اعالة هذه الأسرة وتسديد باقي ديون والده . وفي نفس العام عين ضابطا بحريا عاملا وزار أمريكا الجنوبية ـ وفي أواخر عام ١٨٧١ توجه الى تاهيتي ـ وفي طريقه اليها زار جزيرة ايستر الواقعة ما بين شيلي وتاهيتي ـ فقد كان على طاقم السفينة أن يقدموا تقارير اضافية عن هذه البقاع الجرداء الصعبة ، خاصة وأن فرنسا كانت شديدة الاهتمام بمستعمراتها الجديدة . . . وكان الجنس البدائي الذي يقطن الجزيرة من أصول ماورية مما شجع جوليان على أن يكتب انطباعاته على نمط ما فعله في يومياته ، وأن يوضحها برسومات لعله يبيعها لاحدى المجلات الفرنسية المعروفة ، بحيث يعزز دخل أسرته التي اضطرت الى تأجير بعض غرف المنزل . وأصابت كتابات جوليان ورسومه قبولا لدى الناشرين الذين طالبوه بالمزيد .

وهكذا فقبل أن يصبح جوليان قصاصا تحول الى ما يعرف الآن بالمحرر المتنقل . وفي ذلك الوقت لم تكن التقارير الفوتوغرافية تشكل أخبارا يومية خاصة ، ولم تكن ثمة نشرات اذاعية أو ارسال تليفزيوني أو رسائل يبعث بها المراسلون من مواقع الأحداث . ورغم ذلك فقد كانت الانطباعات المتعلقة بالأماكن النائية لا تزال نادرة ومرغوبا فيها من الناشرين والقراء على حد سواء . ونتيجة لكل ذلك فقد أصبح جوليان رساما ذا موهبة استثنائية : فرسومه كانت فوق مستوى الهواية ، وبالتالي كان بامكانه أن يتكسب من قلمه ، وبالاضافة الى ذلك فقد كلفه قائد السفينة بالقيام بجولات في الجزيرة خاصة وقد لحظ أن جوليان يجد هوى لدى « المتبربرين » الذين كان بامكانه أن يتفاهم معهم ، وكانت تلك هي موهبته الخاصة : فقد كان بامكانه أن يناقش الدين والفلسفات والسياسات والأساطير .

وقد توجه طاقم السفينة من جزيرة ايستر الى تاهيتي التي كانت موضوع قصة « زواج لوتي » وهو الاسم المستعار الذي اشتهر به . وهذه القصة تصف الحياة في بولينيزيا كما عرفها لوتي حتى وصلت السفينة « فلور » الى تاهيتي في عام ١٨٧٢ . وجمال الطبيعة في هذه المنطقة أخاذ خاصة وأن الجزيرة كانت حتى ذلك الوقت لا تزال تحتفظ بعاداتها وطابعها المحلي الذي لم تمسخه السياحة بعد . وهناك كان بامكان جوليان أن ينعم بالحياة البدائية التي تتعارض مع حياة الحضارة ، وبالتالي فسرعان ما اندمج فيها مسجلا عنها الكثير من يومياته ، وقد أرسل بعض خواطره الى أسرته أو الى مجلة « الوستراسيون » . وهذه الحياة هي التي ألهمته قصة « زواج لوتي » التي انتقل فيها بقرائه الى جزر غريبة والى مناظر وأصوات وألوان خلابة ، وقد أطلق عليها أهل الجزيرة أسم لوتي ، وهو اسم احدى الزهور . وتحكي القصة تعرف لوتي على راراهو الجميلة البالغة من العمر خمسة عشر ربيعا وتبادلهما الحب ثم زواجهما على الطريقة التاهيتية ، وهو الزواج الذي اعترفت به الملكة يوماريه وشجعته . ولكن القدر لا يلبث أن فرق بين الحبيبين : فقد غادر لوتي الجزيرة واعتصر الألم راراهو التي لم تلبث حياتها ان

أنتهت نهاية سيئة . ولم ينس لوتي ما حدث ، وأبدى عليه أسفه المستمر ، وهو النمط المتكرر في حياته وفي كتاباته ، ووراراهو هي رمز العاطفة المتقدة والشهوة والجمال واللون المتوهج وكل الحريات . ويصف لوتي نساء تاهيتي بأنهن صغيرات وتافهات ومثيرات للحيوية . ويورد لنا أن عام ١٨٧٢ كان بمثابة أجمل فترات جزيرة بابيت : « فلم يحدث على الاطلاق أن أقيم مثل هذه الحفلات الكثيرة والرقصات وحفلات العشاء ـ فكل مساء كان يشبه نوعا من الجنون . فحين كانت دقات الطبول تدعو أهل تاهيتي الى رقصة (أيا ـ أيا) كانوا يأتون مسرعين ، ثم تمتد الرقصات حتى الصباح ، مسرعة الى حد الجنون » .

وكانت رحلة لوتي الثانية الى السنغال . ولما كان الناشرون يلحون في طلب انطباعاته عن افريقيا ، ورغم أن لوتي لم يكتب « قصة سباهي » الا في عام ١٨٨٠ ، أي بعد ستة أعوام من مبارحته للسنغال ، فان مادة القصة ذاتية الى حد كبير ومستقاة عن اليوميات التي كتبها خلال قيامه بالخدمة ما بين داكار وسان لوي في عام ١٨٧٣ . حينئذ كانت داكار أهم موانىء السنغال ، وكانت قد أصبحت عاصمة لغرب أفريقيا في عام ١٨٦٢ أي بعد عام اعلان الحماية الفرنسية على المناطق المجاورة ، وكان الجنود (السباهية) الذين يرتدون ملابس أنيقة وطرابيش حمراء طويلة ومعاطف فضفاضة ، يشغلون عددا من الحصون الصغيرة ويشنون غارات تأديبية على القبائل المعتدية في الوقت الذي كان فيه الأسطول الفرنسي يكلف عددا قليلا من السفن بحراسة الساحل ومجرى نهر السنغال . وكانت التجارة قد بدأت في الاستقرار ، خاصة وأن المنطقة كانت تضم موانىء تجارية صغيرة منذ القرن السابع عشر . ورغم أن السنغال كانت أقدم مستعمرة فرنسية في افريقيا الا أن أحوالها الاقتصادية لم تتحسن الا بعد عام ١٨٨٠ حين أقيم خط حديدي يصل داكار بسان لوي . أما المناطق الداخلية ـ موريتانيا الجنوبية وتمبكتو والصحراء . فلم يكن يتسنى الوصول اليها الا على مراحل شاقة عبر نهري السنغال والنيجر .

وحين حل لوتي بالسنغال كان الأوروبيون قد شكلوا جالية صغيرة ـ فالى جانب السباهية (الذين كانوا يضمون قوات موالية ، في الوقت الذي كان فيه معظم ملاحي السفن الفرنسية من الزنوج) كان « البيض » يعملون في التجارة أو في الادارة الحكومية . وقد كتب في يومياته : « ان الأوربيين الذين يأتون الى هذا المكان هم لاجئون أو منفيون يجرون وراء الثروة على حساب الصحة أو الحياة » . وكانت هذه الحياة القاسية تختلف تماما عن جمال طبيعة تاهيتي أو عن حياة روشفور ـ وكان لوتي يسجل كل شيء بدقته المعهودة : فهناك قليل من الشوارع التي تنتهي عند الصحراء ، وهنا أيضا الجوارح الضخمة السوداء التي تحوم لتنتفض على القاذورات . وهناك المباني والثكنات والمستشفى وكنيسة صغيرة مصبوغة باللون الأبيض والمسجد الكبير الذي يفوقها منظرا وجلالا بحكم أن أغلبية السكان من المسلمين . وحول كل ذلك يوجد عدد كبير من الأكواخ المستديرة ذات السقف المخروطي التي تنبثق من الأرض الجرداء حيث النبات الوحيد هو أشجار الباوباب الضخمة . والحرارة في هذه المنطقة قاتلة : فالحمى الصفراء والملاريا كانتا تقضيان على عدد كبير من الأوروبيين . أما في فصول الأمطار فان رائحة العفونة كانت تغطي على كل شيء في حين كانت الرياح العاتية تهب من الصحراء خلال موسم الجفاف . ورغم أنه لم يوجد في هذه المناطق ما يجعلها مرغوبا فيها ، الا أن لوتي وجدها جذابة الى حد كبير . ويبرز هذا الاطار العام في « قصة سباهي » التي تدور حول الجندي جان بيرال الذي يحن حنينا شديدا الى العودة الى فرنسا ، ولكنه « لم يكن يتصور نفسه مرتديا ملابس الرجال الآخرين في قريته بعد أن بدا أنه لن يعود الى حياة السباهي الفخور . ففي داخل هذه البزة القرمزية تعلم كيف يعيش ، وعلى أرض افريقيا أصبح رجلا فأحبها ، أحب طربوشه العربي وسيفه وحصانه وصحراءها الملعونة . . . لم يكن يعرف ألوان الخداع التي كانت أحيانا تنتظر هؤلاء الشبان . البحارة والجنود والسباهية ـ حين يعودون الى القرية التي كانوا يحلمون بها والتي بارحوها حين كانوا قريبي العهد

بطور الطفولة وظلوا على البعد يحلمون بها . أي حزن وأي ملل رتيب ينتظر اولئك المغنيين حين يعودون ! فهؤلاء السباهية المساكين الذين تعودوا مثله على الحياة الافريقية كانوا أحيانا ما يحنون الى شواطىء السنغال الموحشة . . . بما في ذلك الساعات الطوال التي يقضيها كل منهم فوق حصانه والحياة التي يتمتع فيها المرء بقسط أوفر من الحرية وببريق الضوء الشديد والآفاق غير المحدودة . ففي هدوء الموطن يحس المرء بالحاجة الى تلك الشمس الحارقة والحرارة الأبدية ويحن الى الصحراء » . ورغم أن السنغال كانت تضم أسودا وقردة ونعاما وتماسيح وأفراس البحر ، الا أن لوتي لم يتجه الى الصيد ، لأنه منذ طفولته كان ينفر من قتل الحيوانات . والى جانب الهدوء الظاهري ورتابة الحياة كانت ثمة أخطار محتملة : فهناك المناوشات مع الوطنيين المشاكسين والحملات التأديبية والحروب الصغيرة التي كانت أحيانا ما تنشب بين مختلف القبائل ، والنيران المشتعلة في القرى المعتدى عليها وهي النيران التي تضيء السماء ، وأصوات الصراخ التي كانت تخترق الهواء الساكن مختلطة بصرخات ابن آوى . . . ثم تجيء بعد ذلك تجريدة سباهية خارجة من القلعة أو مبحرة فوق مياه نهر السنغال متجهة للقتال في مناطق شديدة الحرارة . وفي السنغال خبر لوتي قصة حب لم تعرف تفاصيلها ، خاصة وأنه استبعد من يومياته كل ما يتعلق بها . وربما كانت العشيقة (كورا) زوجة تاجر ثري في سان لوي . وكانت بطلة هذه القصة مدجنة يحتقرها أوروبيو سان لوي لأنها ملونة وغير أخلاقية ، ولا تتمتع بوضع اجتماعي محترم . ولم تكن شهواتها بشهوات غجرية روشفور أو راراهو . اذ أنها جعلت من السباهي ألعوبة فتتلذذ بتعذيبه وافساد أخلاقه . وملخص الأمر فان « قصة سباهي » تدور حول أفريقيا القارة السوداء ـ بكل أساليبها الشريرة والتي لم يكن قد أميط اللثام عنها بعد ـ فقد كانت لا تزال تعج بالسحر وطقوسه وبالأمراض التي أمكن فيما بعد التغلب عليها ، وبالحيوانات والأشجار والرقصات والموسيقى الافريقية التي التقطتها أذن لوتي الموسيقية قبل أن تصبح مألوفة في الغرب .



ذهب الممثل الفرنسي الشهير ساشا جتري الى ضرورة بناء نصب تذكاري للبحرية الفرنسية التي أصدرت أمرها للملازم فيو بالتوجه الى سالونيك وكتابة ما يلي على قاعدته « الى وزارة البحرية التي أمرت بيير لوتي بأن يكتب قصة « أزيادي » في يوما ما » . وقد جارى جتري في رأيه هذا عدد آخر لا يحصى من القراء الذين تابعوا سلسلة الأحداث التي مر بها ضابط بحري شاب أقام في المياه التركية . الا أن هذه القصة تعدو كونها أحلاما رومانسية ، اذ أنها قمة أحلام لوتي الرومانسية ومصدر ميوله التركية طيلة ما تبقى من حياته . كما أنها تعيد الى الأذهان أحوال الآستانة ، مدينة السلاطين ، قبل أن تصبح استنبول أتاتورك . فقد شعر لوتي بارتباطه بالمدينة وشعبها طيلة ما تبقى من حياته : فاسلوب الحياة التركية وجمال المدينة كانا باستمرار يسلبان لبه ويثيران حنينه : ولهذا ليس من عجب أن توصف قصة « أزيادي » بأنها تحكي حب لوتي لمدينة لا لامرأة . فعلى حين أنه يعرض لنفسه ولرحلاته في « زواج لوتي » و « قصة سباهي » بشيء من الخيال ، فان « أزيادي » تختلف عن ذلك كل الاختلاف . . فاليوميات التي سطرها خلال اقامته في تركيا هي مصدر هذه القصة التي كانت أول كتبه . وعلى حين أن كتابه الثاني الذي يعرض لقصة جزيرة يابيت كان غنائيا ، وان كتابه الثالث الذي يعرض للسنغال كان ينضح بالعنف المتقد فان « أزيادي » تمعن في اثارة الحزن والانقباض . فعرضه للحياة التركية يختلط بمناظر الحب البهيج وبأنماط الحياة المحلية ـ وفي ثنايا كل ذلك نجد خيطا مأساويا ينسج كل شيء في اطار أحلام الحب والفراق . .

فلقد عاش لوتي هذه المغامرة ما بين سفينته وبين البيت الصغير الذي كان يلتقي فيه مع محبوبته الشركسية التي اجتذبها من الحريم ، وقد سجلت يومياته كل ذلك ولم تكن بحاجة الى نسيج درامي لتتحول الى قصة . الا

أنه كان يلعب بالنار لأنه كان مسيحيا (روميا) يعيش في بلاد المسلمين ، وتتضمن مغامرته أخطار جمة كانت كفيلة بتعريضه للقتل . ولم يغير في قصته سوى الأسماء وذلك حرصا منه على تجنب الحرج الذي يستتبع الاشارة الى الأسماء الحقيقية . و « أزيادي » اسم ذو ايقاع شرقي اخترعه ليحمي خليلته من الفضيحة التي كان لا بد أن تحيط بها بعد نشر الكتاب ، ولو أنه كان يشير باستمرار الى أن اسمها الحقيقي كان أجمل . وقد قيل أن « أزيادي » مزيج من كلمتين تركيتين : عزيز وياد (بمعنى ذاكرة في حين أن الكلمة التركية « أزاد » تعني « حُرّ » . وعلى أي حال ففي عام ١٨٧٦ رست سفينة لوتي في سالونيك ، وكانت تشكل احدى قطع الأسطول المشترك (الفرنسي ـ والألماني والانجليزي ـ والنمسوي ـ والروسي) الذي أرسل الى المياه التركية للمطالبة بتعويض عن مقتل القنصلين الألماني والفرنسي . وحينئذ كان يشوب أوروبا التوتر على اثر مذابح بلغاريا ، ومن ثم لم يكن القصد من ارسال الأسطول المتحالف الى المياه التركية مجرد الثأر لمقتل القنصلين بل أيضا تأكيد سخط أوروبا المسيحية لاضطهاد تركيا للأقليات المسيحية ، هذا بالاضافة الى تحقيق الأطماع الأوروبية التوسعية على حساب الامبراطورية العثمانية . ويستهل لوتي كتابه باعدام قتلة القنصلين : « يوم جميل من أيام شهر مايو . . حتى وصلت الأساطيل المتحالفة الى رصيف الميناء كان الجلادون يضعون لمساتهم الأخيرة لعملهم . . . وكانت النوافذ وأسطح المنازل غاصة بالنظارة : وعلى شرفة قريبة كان المسئولون الأتراك يبتسمون لهذا المنظر المألوف . ولم تكن حكومة السلطان قد أنفقت الكثير على المشانق التي كانت من الانخفاض لدرجة أن أقدام الجناة العارية لامست الأرض . . . » .

ويبقى الأسطول المتحالف في مياه سالونيك بعض الوقت مما أتاح للوتي أن يقوم ببعض جولاته التقليدية في المدينة وفي المناطق الريفية المحيطة بها . ولم يكن سخط الناس على هذه التظاهرة الأوروبية خافيا ، بحيث صدرت الأوامر لكل الضباط الذين يشاؤ ون النزول الى الشاطىء بأن يرتدوا كامل ملابسهم وأن يحملوا أسلحتهم وسيوفهم . ورأت أزيادي لوتي في مظهره المثير خلال جولته في الحي الاسلامي من المدينة الذي كانت شوارعه الضيقة المتعرجة تطل عليها المشربيات : « حملقت أزيادي فيّ » . . . كان لا بد أن تختبىء من الرجل التركي ـ الا أن الكافر ليس رجلا ، بل هو مجرد شيء مثير لحب الاستطلاع . . . شيء يجب ملاحظته بدون اهتمام » . وفي الحال وقع لوتي أسير تلك العيون الجميلة وذلك السحر الشرقي في اطار الفاكهة المحرمة التي كانت أزيادي موضوعها ، ولكن دون أن يستطيع تبادل كلمة واحدة معها . فكيف يمكنه الاقتراب منها برغم احساسه بأنها كانت تود منه ذلك ؟

وكان لوتي منذ أن وطئت قدماه الأراضي التركية قد أحس بانتمائه اليها ـ وفي الحال قرر أن يصبح جزءا من تيار الحياة الشرقية العظيم الذي كان ينبثق من شوارع الأسواق أو ـ يبدو في الجلوس بلا حراك ويهدوء تحت وطأة تخدير « الكيف » الذي كان يوفر نفحات من لا شيء . . اذ أن الكيف أو الراحة هما بمثابة التسحب الشرقي من الواقع المرير . وكانت الراحة لدى الأتراك تستهلك ساعات لا اعتبار فيها للزمن في ظل القدرية ، تشوبها أحلام تتشكل مع دخان النرجيلة . أما بالنسبة الى لوتي الذي كان يهرب باستمرار من حقائق الحياة وشبح الموت ، فان الراحة شكلت أحد ارتباطاته بالحياة التركية . وهكذا نجده يرتدي الملابس التركية ويتخذ لنفسه اسم عاصم أفندي الألباني . أما أزيادي الشركسية فكانت أصغر زوجات عابدين أفندي العجوز الأربع اللاتي كن يقطن هن وعبيدهن السود منزلا أنيقا يطل على سالونيك ، ويقع على الطريق المفضي الى موناستير . ولما كان المكان ريفيا فلم تفرض حراسة مشددة على الحريم ، وان وجدت قضبان في كل مكان : « لم تكن ملكي بعد ولكن لم يفصلنا شيء سوى حواجز مادية ، وجود سيدها والقضبان الحديدية الموجودة في نافذتها » . . . « ان الأوضاع في تركيا تجري على المنوال التالي : النساء للأغنياء الذين يستطيعون امتلاك

لكثير ، والغلمان الفقراء ! . » وهكذا استعان لوتي بلاح تعرف عليه في الميناء (واسمه صمويل ، وفي لقصة دانيل) لكي يدلف به الى المنزل عابدين أفندي رشوة خدمه - ففي حين كان لوتي يشتهي أزيادي ، كان صمويل يشتهي لوتي !! وأخيرا قبلت أزيادي أن تختلي به في زورقها بعد أن خرجت من المنزل بصحبة عبدة زنجية وحارس ألباني مدجج بالسلاح انتقلا قبل المقابلة الى زورق صمويل : « أنا وحيد مع المرأة المحجبة وهي صامتة ساكنة مثل شبح ممتقع الوجه . . . عيناي مثبتتان عليها وأنتظر أن تقوم بحركة أو اشارة ما . . . . وحين نصبح بعيدين عن كل شيء تقدم لي ذراعيها ، ثم أنتقل الى جانبها وأرتعش حين ألمسها . وفي احتكاكنا الأول هذا يداهمني اعياء قاتل : فأحجبتها مضمخة بكل عطور الشرق وجسمها ثابت وبارد . لقد أحببت امرأة أخرى لم يعد لي حق في رؤيتها ، الا أن مشاعري لم تشهد قط شبيها بالجنون الذي أشعر به الآن . . . . » - « ان زورق أزيادي يغص بالسجاجيد والطنافس والمفارش التركية وبكل مظاهر ترف الشرق ، بحيث يبدو وكأنه سرير عائم لا مجرد زورق . وموقفنا غير عادي بحكم أننا لا نستطيع تبادل ولو كلمة واحدة . . . وفي هذا الزورق ننسى كل شيء آخر ، وتستمر نفس القبلة التي بدأت في الليل حتى الفجر » .

ويبارح سفينة لوتي سالونيك بعد أن قام صمويل بمهمة الترجمة كالعادة ، ويتفق العاشقان على التلاقي في استنبول في فصل الخريف حين يتحرك اليها عابدين أفندي مع حريمه . ويصل لوتي الى العاصمة العثمانية ويفتتن بها ويمعن في وصفها : فالجليد يغطيها في فصل الشتاء ، ويكشف نور القمر من ثنايا الضباب عن كتل المساجد الغبراء ذات المآذن الشبيهة بالحربة : في حين أن مشربيات المنازل كانت تجعل المرء يشعر بأن العيون تتطلع اليه وكأنها تخفي أسرار قاتمة . وهناك أيضا المقابر وتقديس الموت وهو ما يعتقد به لوتي الذي يقارن بين المقبرة التركية وقرينتها الأوروبية : فالأولى ليس بها شيء من الرعب الذي تبعثه المقابر الأوروبية . اذ أن كآبتها الشرقية أخف بل وأكثر جلالا » . وقرر أن ينغمر في الحيلة التركية استعدادا لوصول أزيادي . فيتعلم مبادىء اللغة التركية ويعد مسكنا في حي أيوب وهو حي تركي قح يغص بالأسواق والمقاهي والمقابر التي تحيط بضريح الصحابي أبي أيوب الأنصاري . وتنكر لوتي في زي ألباني حتى اعتقد سكان الحي أنه كذلك . وحينئذ جرى خلع السلطان مراد الخامس الذي اختلط عقله ، وجيء بالسلطان عبد الحميد الثاني من « القفص » - اذ كان من عادة سلاطين آل عثمان أن يحددوا اقامة أفراد الأسرة وذلك تجنبا للمنافسات على الحكم . وقد شهد لوتي موكب عبد الحميد وهو في طريقه الى مسجد أيوب حيث كانت تتم مراسيم تنصيب كل سلطان جديد باحتفال يتقلد فيه سيف جده عثمان مؤسس الأسرة .

وأحب لوتي كل ما هو تركي ، وارتبط بتركيا وأساليب حياتها وشعبها بحيث لم يرقه تنديد أوروبا بالدولة العثمانية بسبب مشكلة الأقليات المسيحية . ففي تركيا تعرف على شعب وعشق امرأة وتشرب عقيدة صوفية واندمج في بلد وأعجب بفنونه - فقد كان كل شيء يفوق كل ما رآه حتى ذلك الوقت ، وطيلة ما تبقى من حياته ظل أسير هذا الارتباط مخلصا لكل ما هو تركي اخلاصا أعمى . وفي قصة أزيادي نجد لوتي ينسج خيوطا كثيرة الألوان : فهناك تفاصيل دقيقة وعادات وعقائد قديمة وأشخاص غير عاديين . وبالامكان قراءة « أزيادي » - التي تفوق كل قصصه الأخرى في طابعها الذاتي - من عدة زوايا : فهناك قصة الحب ، الى جانب عرض شخصية المؤلف ورسم صورة ناطقة لاستنبول القديمة . ومضى لوتي يتعلم اللغة التركية التي سرعان ما أتقنها وتحدث بها بطلاقة ، وطفق يغشى المجالس التركية في نمطها القديم لا في النمط الجديد المستورد من الغرب : فالناس يجلسون على الأرض ويتحادثون بشأن الحرب التي كانت توشك أن تندلع مع روسيا وشعوب البلقان ، ولوتي يقف الى جانب تركيا على طول الخط . وبين هذا وذاك تستمر علاقته مع أزيادي التي يرثى لحالها وحال غيرها من النساء الشرقيات : « لا تكترث النساء التركيات ، وبخاصة أكثرهن تطورا ، بالاخلاص اذ

الرقابة الشديدة وخشية العقاب هما وحدهما اللذان يخيفانهن . فهن باستمرار عاطلات يعتصرهن الملل والرتابة والوحشة في حياة الحريم . وهن يستطعن تسليم أنفسهن لأول شخص يلتقين به : الى عبد في متناول اليد أو الى ملاح يلازمهن في نزهة تجديف ، وذلك حالة كونه جميل المحيا ويلقي في النفس هوى . . . . وان اتقاني للغتهن ومنزلي المنزوي كانا يتناسبان مع مثل هذه المشروعات ، ولو أردت فلا شك أن مسكني كان يمكن أن يصبح ملتقى لكثير من هؤلاء الحبيسات » . وقد أهدته أزيادي خاتما نقش عليه اسمها بالأحرف التركية ولكي تحصل على هذا الخاتم باعت بعض مصاغها ، وذلك لأنها لم يكن باستطاعتها أن تحصل على المال اللازم لشراء أي شيء بحكم أن الأزواج كانوا هم الذين يتولون الشراء . وحين أزف موعد رحيل لوتي ودعته بحفلة موسيقية راقصة ونزعت الحجاب ـ وهو تقليد لم يسبق له مثيل في حي أيوب . وقد حملها الأسى على أن تقطع أحد شرايينها بفنجان قهوة كانت قد هشمته ، ولكن أمكن انقاذها . واتفقت مع لوتي على أن يقوم الخادم أحمد بايصال خطابات لوتي اليها بوساطة العبدة العجوز خديجة . وحين دنت ساعة رحيل سفينة لوتي توجهت أزيادي لوداعه غير مكترثة بشيء ولو أنها كانت محجبة . وقد أنهى لوتي القصة بموت أزيادي وتوجه البطل الى المقبرة لمناجاة حبيبته .

وفي يناير ١٨٧٩ نشرت قصة « أزيادي » بدون توقيع ـ وكان عنوان القصة كالآتي : « استنبول ، ١٨٧٦ ـ ٧٩ ـ مختارات من ملحوظات وخطابات ملازم في الأسطول البريطاني » . وفي عام ١٨٨٠ نشرت قصة « زواج لوتي » بتوقيع « بقلم مؤلف أزيادي » ، وهي القصة التي جلبت له الشهرة بين يوم وليلة . ولم يكن الفرنسيون قد تقبلوا « أزيادي » بقبول حسن ، ولكنهم سرعان ما التفتوا اليها بعد نشر قصة « زواج لوتي » التي وجدت هوى في نفوسهم ذات النزعات المادية . وأعيد طبع « أزيادي » و « زواج لوتي » عدة مرات ، وطفقت المحلات تبيع « فيونكة » واراهو وملبّس لوتي والحلوى التركية وتدفقت الأموال على لوتي مما سهل أمور

« العجوزات العزيزات » في روشفور . ورغم الشهرة التي أصابها فجأة ، فانه كان لا يزال ينفر من « مدينة النور » ، خاصة وأن القسط القليل الذي تحصل عليه من التعليم وضحالة ثقافته مما جعله لا يتأقلم بسهولة مع ثقافات باريس الحية عالية المستوى ـ ولهذا وصفه أناتول فرانس « بالأمي الشامخ » .

وفي ربيع ١٨٨١ رست سفينة لوتي في الجزائر . ويستمتع لوتي من جديد بالسماء الزرقاء ومياه البحر المتوسط ذات « لون التركواز المنصهر » ـ ومرة أخرى يجد لوتي نفسه في بلاد النخيل والاسلام ويطرب لصوت المؤذن . وكان الاستعمار الفرنسي قد أدى الى تغير أوضاع الجزائر عما كانت عليه خلال زيارة لوتي الأولى للمنطقة ، بحيث تراجعت الأوضاع القديمة « ولم يبق على حاله سوى ضوء الشمس والمنازل » . وقد ألهمته هذه الزيارة بقصة « سليمة » التي وصفها بأنها « قصة شرقية » ، كما ألهمته بقصة « سيدات القصبة الثلاث » . وهنا نجده يعرض لمدينة « بابل » التي دبت فيها الروح الغربية ، جاثية تحت أقدام مدينة عربية قديمة تحيا فيها النسوة نفس الحياة التقليدية القديمة .

ويصور لوتي أحلام هؤلاء النسوة اللاتي يستيقظن وقت الغروب بعد قيلولة طويلة . ثم يصف بحرارة من الباسك والبريتانيين وهم يجوبون شوارع القصبة حيث تحاول السيدات الثلاث ـ المومسات ـ اغراءهم باللحاق بهن الى الأحواش التي يقطنّها . وفي الجزائر نجده يقضي أوقات فراغه على الشاطىء مندمجا في الحياة المحلية ، ومستمتعا بالموسيقى العربية التي تطربه خاصة وأنها تذكره بتركيا : « كل ما يمس الاسلام ، من قريب أو بعيد ، يأسر لبي ، وكذلك يبدو أن مسلمي كل البلدان يتقبلونني ويرحبون بي ترحيبا يختلف عن ترحيبهم بالآخرين ، كما لو كنت واحدا منهم » .

وفي خريف عام ١٨٨١ يقوم لوتي باعتباره أحد ضباط الأسطول الدولي بمراقبة الأوضاع على سواحل بحر الأدرياتيك التابعة للدولة العثمانية ـ بارتياد سواحل دلماشيا والجبل الأسود وألبانيا . فقد كانت مدينة

دلسينجو مسرحا لاصطدام المصالح الروسية والتركية بعد تعرضها للقلاقل التي نشبت بين المسلمين والمسيحيين والأرثوذكس . والكل من رعاة الأغنام وصائدي الأسماك واللصوص ، وهم يصطرعون ويتصادمون بحيث كان باستطاعتهم أن يثيروا حربا عالمية كتلك التي نشبت في عام ١٩١٤ ، وكالعادة يمضي لوتي أوقاتا طويلة على الشاطىء ويسجل أوضاع الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، خاصة وأنه اتفق مع بعض المجلات على كتابة مقالات من هذه المناطق . ولم يوجد مجال في هذه الرحلة للحياة والحب بالشكل الذي حدث في استنبول أو بابييت ، هذا برغم اشارته العابرة الى التقائه بفلاحة من الهرسك . ولا يشير في هذا الموضع الى مروره بتجربة عاطفية ، بل ان علاقته بهذه الفلاحة كانت جنسية محضة . وقد كتب عن تجربته هذه قصة « ياسكوالا ايفانوفيتش » التي تحكي أحداث رحلته في الجبل الأسود . ولم يصادف هذا الكتاب الذي اشترك مع صديقه بلكنت في كتابته ، نجاحا كبيرا . كما كتب قصة « زهور الضجر » التي عرض فيها لمنظر الجبل الأسود كما عرض لسكانه البدائيين المتوحشين المسلحين بالخناجر . ولا يفوت عليه أن ينوه بأن هؤلاء السلاف كانوا الأعداء التقليديين للمسلمين الأتراك ، ويشير الى قلعة كانت تعلق فيها رؤوس المسلمين على أعمدة عالية . وقد أبدى رغبة شديدة في عبور الحدود الجبلية التي كانت تفصله عن تركيا ، وذلك جريا وراء الهدوء والسكينة ، وربما الالتقاء بأزيادي . وفي كتارو وصلته رسالة منها جاء فيها ما يلي : « اذا ما عدت الى القسطنطينية ، وهو مالا أرغب لك فيه أيا كانت رغبتك في القيام بذلك ، أفلا تستأنف الحماقات التي ارتكبتها فيها لدى زيارتك الأولى ؟ »

وفي عام ١٨٨٣ أبحر لوتي الى الشرق الأقصى حيث كان الفرنسيون يدافعون بشراسة عن أملاكهم الاستعمارية الشاسعة وبخاصة في الهند الصينية . وقد أبدى نفوره من عنف القتال ، ولكن دون أن يتطرق ذلك الى شعوره الوطني . وحين عاد الى روشفور أعد في منزل الأسرة غرفة تركية تضم صورة لأزيادي أحاطها بكل ألوان الجمال : السجاجيد التركية والأقمشة المطرزة ، ثم أضاف الى الغرفة سقفا موشى بالمخمل والذهب . وكانت هذه الغرفة تحتوي على طنافس حريرية ومسابح من العنبر وأسلحة دمشقية مصفوفة على مناضد قهوة صغيرة مصنوعة من خشب الأرز ومطعمة بالياقوت واللآلىء . ثم هيأ غرفة عربية صغيرة مفضية الى الغرفة التركية . وقد تخللت جدران هذه الغرفة قراميد قديمة ، عربية وفارسية وشواهد مقابر ولمبات فضية ومشربيات كان قد التقطها من أسواق الشرق الأوسط أو من أكوام القمامة التي صادفها في أحياء القصبة القديمة . وفي داخل هذا الاطار الذي يشتم منه حنينه الدائب الى الشرق كان لوتي يمضي الساعات الطوال التي يستعيد فيها الماضي ، وهو يرتدي برنسه ويدخن النارجيلة . ولم يكن خلال هذه المرحلة قد هيأ بعد أعمدة المسجد والمحراب أو الضريح الذي تعلوه عمامة .

وفي عام ١٨٨٥ توجه لوتي الى اليابان ، وفي نجازاكي أمضى وقتا طويلا على الساحل ، راقب خلاله أحوال اليابانيين . وفي أول كتبه عن اليابان وعنوانه « مدام كريسانتيم » وفي قصة « زواجه » الذي تم على شكل شبه تجاري مع احدى الفتيات اللاتي كانت أسرهن « تؤجرهن » لأي شخص يرغب في اصطحابهن بعض الوقت . وفي عام ١٨٨٧ دعته ملكة رومانيا لزيارتها ، وبعد أن لبى هذه الدعوة عاد الى استنبول حيث أخذ يجوب شوارع المدينة بحثا عن أزيادي « حبه المفقود » مرتديا الملابس التركية التي أخذها معه ، وأخيرا وجد أن ما حدث بالفعل يتطابق مع نهاية قصة « أزيادي » . فقد نمى الى علمه أن عابدين أفندي أحاط بما حدث قبيل مبارحة لوتي لاستنبول ، وذلك عن طريق وشاية بعض نسوة الحريم ، ولهذا تم عزلها في غرفة منفردة حيث داهمها المرض (وربما دس لها السم) ثم فارقت الحياة . ثم يحاول لوتي العثور على مقبرة محبوبته بمساعدة العبدة خديجة ، مع علمه بما يكتنف هذه المحاولة من مخاطر ، فقد كان محرما على « الأروام »

ارتياد مقابر المسلمات . وهو يورد كـل ذلك في قصـة « شبح الشرق Phantome d,Orient » التي تعد تكملة لقصة « أزيادي » . وبعد أن عاد الى روشفـور انكب على بناء مسجده الذي بناه بأنقاض مسجد سني كان على وشك أن يهدم في دمشق ـ فقـد اشترى كـل أنقاض الأعمدة والبواكي والمحاريب ، ونقلها الى فرنسا حيث تمت اعادة بنائها على أيدي مجموعـة من العمال الفرنسيين والعرب . وقد تغلب على مشكلة اعداد مكان للمسجـد بأن اشتـرى منزلـين مجاورين لمنـزل الأسـرة أضاف الى مساحتها ستوديو أخته السابق .

وفي عام ١٨٨٩ زار مراكش التي ألهمته بقصة « في مراكش Au Maroc ». ويمثل هـذا الكتاب مـرحلة انتقال ما بين كتبه الأولى التي تنبض بالحب والترحـال وتمتزج أحداثها بتجاربه الشخصية وبين خواطره التالية التي لا تعكس العـواطف المشوبـة أو الشعور الحقيقي بالدهشة لكل ما هو جديد ، بقدر ما تسجل ما تلحظه عيون الرسام من زاوية رؤيته الخاصة . واذا ما أخذنا بما ذهب اليه لوتي في مقدمة كتابه عن مراكش ، فبامكاننا ألا نتهمه بالتحيز : « لقد شعرت دائما بأن روحي نصف عربية » . وفي قصة لوتي عن مراكش نجده يصور حفل استقبال السلطان للسفير الفرنسي ويصف أسوار فاس المرتفعة وبهو السفراء الواسع والقواد المرتـدين ملابس فخمـة والجنود المـرتدين مـلابس بـراقـة والمـوسيقيـين الـزنـوج . ولكن يحيط بكـل ذلـك اطـار مـوحش : فالجدران القائمة تطغى على البهو الضخم الذي تحيط به برك طينية قذرة ينبعث منها نقيق أعداد لا حصر لها مع الضفادع . ثم تصل عربة تجرها ستة خيول كانت الملكة فكتوريا قد أهدتها للسلطان . ولم تكن هذه العربة تحمل أحـدا ، بل كـانت مهمتها أن تنبـه الى قرب وصـول السلطان ممتطيا حصانه الأبيض . ويصف لوتي ما كان يحيط بوصول السلطان من طقوس ودعوات وتقـديس باعتباره حفيد الرسول صلى الله عليه وسلم .

ثم تستضيفـه ملكة رومـانيا من جـديد ، ويـدعوه السلطان عبد الحميد ووزراؤه لزيارة استنبول وربما كان الهدف من هذه الدعوة تشجيعه على كتابة ما يعبر عن مشاعره ازاء العاصمة العثمانية . وقد ألهمته هذه الزيارة بالصفحات المعنونة « استنبول ١٩٠٠ » الواردة في كتابه « المنفي L, Exile » وفي قصر يلدز أمضى لوتي بضع ساعات مع السلطان عبد الحميـد الذي كـان موضـع انتقاد الساسة والكتاب الغربيين ، خـاصة وأنـه لقب نفسه بخليفة المسلمين وتبنى حركة الجامعة الاسلاميـة باعتبارها سلاحا يمكنه من ايقاف الدول الأوروبية عند حدها بالتلويح بتحريك رعاياها المسلمين ضدها ، كما كانت هي تثير المتاعب للدولة العثمانية بتحريك رعاياها المسيحيين . وقد تلاقى الرجلان عند الشـك في تآمـر الغرب على الدولة العثمـانية ، كـما أبديـا معارضتهـما للتحديث الذي ارتآه شباب العثمانيين . . ذلك أن عبد الحميد كان لا يود أن يستورد الحضارة من الغرب ، لأنه كان يرى أن للشرق حضارته الاسلامية الخاصة ، كما أنه كان يرى أن الاسـلام لا يشكل عـائقا أمـام التقدم ، ويؤمن بضرورة أن يتمشى الاصلاح مع تقاليد البلاد وعاداتها وقيمها ، وهو ما كان يؤمن به لوتي المنجذب الى الاسلام والمتأفف من بعض مظاهر الحضارة الغربية . وانتهز لوتي تقريب السلطات التركية له في تحقيق حلمه الخاص بالحصول على شاهد مقبرة أزيادي الذي كان يود أن يجعل منه مركز الدائرة بـالنسبة الى مسجـده وكعبة صلواته وأشواقه .

وفي عام ١٨٩٤ حقق رغبة والدته الخاصة بالحج الى الأماكن المسيحية المقدسة في فلسطين . ولكنه آثـر أن يبدأ رحلته في مصر ثم يثني عليها بعبور شبه جزيرة سيناء (صحراء التيه) وطريق القوافل المهجور . وكان قبل قيامه برحلته هذه قد استوعب خلفياتها الانجيلية التي كان قد ألم بها في السابق أثناء الأمسيات التي كان يقضيها مع أسرته وهو طفل . وقد وصف رحلته هذه في ثلاثية « الصحراء ـ القدس ـ الجليل » التي سجلت مشاعـره حين وصل الى القدس ، فاذا ما كانت البقاع المسيحية قد أبكته فانها أحيانا أورثته شعورا بالخواء البارد ، في حين أنه كان يشعر لدى اقترابه من المساجد بأن كيانه كـان ينجذب نحـو اطارهـا الـذي لا يثير مثـل هـذا

الانقبـاض : « . . . انها تنبئـك بـالقبـول وهي ملجـأ للسلام » . كما كتب عن رحلته عبر فلسطين وسوريـا ولبنان كتاب « الجليل » وهو الكتاب الثالث في ثـلاثية الشرق الأوسط . فلم يتخيل قط أن دمشق ستكون كما رآها : « انها تنبئك ببهجة الشرق ـ انها مدينة اسلامية مبتسمة ومنفتحة » . . . « هل يمكن لأحد أن يشـاهد دمشق للمرة الأولى دون أن تؤثر فيه ؟ » ـ فقد جـاب أسواق المدينة ووجد الشرق الذي تصوره قصة « ألف ليلة وليلة » في قصر الباشا عبد الله وفي الأسواق المليئة بالثروات ، كما رأى كل شيء يلفه ضوء شمس الربيع الساطعة . وشاهد الحمائم والعصافير التي تحوم تحت زرقة السماء وشعر بالراحة التي توحى بها الأبهاء المطلة عـلى النـافورات . وزار القصـور وأكشـاك الجنـائـز والحمامات والمكتبات الشهيرة ، وأعـاد كل ذلـك الى ذهنـه فترات ازدهـار الحضارة الاسـلامية . وعـاد هو ورفاقه عبر تركيا حيث أمضوا أياما قلائل في بروته أول عـاصمة للدولـة العثمانيـة . وبعد ذلـك نشر كتـاب « المسجـد الأخضـر La Mosquée Verte » باعتباره ذيلا لكتاب « الجليل » واستعرض فيه ما كان يحبـه في الحياة التـركية : الكبـرياء والجمـال والهـدوء والصفاء ، وعرض لحياة الأتراك التي لم تكن تختلف عن حياة أجدادهم : « سـاعات عمـل قليلة كل يـوم تدر عليهم ما يلبى حاجات ورغبات حياتهم المتواضعة . ثم حين تقترب الحياة من نهايتها ينبثق الايمان الذي يطارد رعب الموت » . وبعد أن عاد الى روشفور مضى يجعل مسجده الذي ازداد جمالا يوما بعد يوم فوضع سجاجيد شرقية ثمينة فوق الحصر على الطريقة التقليدية وأحاط المحـراب بشمعدانـات ضخمة من النحـاس في حـين تدلت بيضات النعـام المحاطـة بخيوط مـزركشة عـلى الـطريقة التلقيـديـة من السقف المفـرط في الجمـال ، المصنوع من خشب الأرز المنقوش ، وقامت النصوص القرآنية المضيئة المكتوبة بحروف عربية جميلة الى جانب القراميد الكوفية . وكل هذه المناظر كانت تنقله الى بلاد شرقية طواها النسيان .

وفي عام ١٩٠٣ نشر كتابه « الهند بدون الانجليز » وفي العام التالي نشر كتاب « صوب أصفهان » والكتابان وليدا رغبته في الترحال بعد بلوغ التقاعد ـ وفي الكتاب الأول نجده يندد بالاستعمار البريطاني ، ومن ثم كان اهداؤه للرئيس كروجر رئيس جمهورية الترنشفال الذي كان قد ألحق هزائم فادحة بالانجليز الذين سعـوا الى ضم بلاده الى ممتلكاتهم الامبراطورية . وقد بدأ رحلته الهندية حين نزل على المهراجا في سيلان . وقد وصف في كتابه قصر راجات كوشين الذي وجد فيه رسوما رائعة على الجدران وصفها بأنها « فن فريد جـدا ، فهو غنى ومدهش . . وهناك مجموعة كبيرة من العرايا مع اهتمام كبير بعلم التشريح . . . مع المبالغة في التمسك بقواعد الجمال الهندية . . فالخصر ممعن في الضيق والنهود شديد الأمتلاء . . . وهناك خلط شديد بين الأسلحة والركب الضخمة . . وبين الآلهات والرجال والحيوانات والقردة والدببة والغـزلان » . وقد أمضى لـوتى أيامـا قليلة في مدينة بونديشيرى الفرنسية ثم توجه الى حيدر أباد حيث استضافه « النظام » المسلم ، ثم الى راجيوتـانا ثم الى أدايبور حيث استضافه المهراجا . وفي مدارس سعى الى مقابلة متصوفة الهندوس الذين لم يرحب بعدم خصوصية مبـادئهم : « إلـه مجهـول ـ خلود جمـاعي بـدون روح شخصي ، طهـارة بدون عبـادة . . . لقـد أتيت هنـا يراودني الأمل الأخير وكان هذا كل ما قدموه لى قالـوا صلاة دون أن يوجد من يصغى إليها . ان الانسان يقف وحيدا أمام مسئولياته . . ولد الأنسـان وحيدا ويعيش وحيـدا ويمـوت وحيـدا ، لمن تتعبـد وأنت ذاتـك إله ! ؟ » . وفي بنارس التقي « الفقراء » الشحاذين ، اذ أن السحرة من الفقراء القدامى كانوا قد أنقرضوا . وقد قال له فقير : « ان الفقراء الحقيقيين ذوى العـزم والقوة كانوا موجودين يوما ما ، ولكنهم اختفوا مع نهاية القـرن الماضي . لقـد ماتت روح الهنـد القديمـة ذات الفقراء . اننا جنس يضمحل بعد أن احتككنا بأجناس الغـرب الأكثر مـادية ، وهـذه الأجنـاس ستضمحـل بـدورها . . انـه القـانـون » . ولم يتـوصـل لـوتي الى السكينـة : « انني بحـاجـة الى استمـرار نفسي ، الى وجودى الأصيل والواعي والمنفصل الذي يمكنني من أن

أعثر من جديد على من أحببت أن أحبهم كما أحببتهم في الماضي . . . واذا لم يتوفر ذلك فما الفائدة ؟ » ورغم أنه لم يلمس في الهند خوفا من الموت أو شعورا بالحزن (فقد حضر احتفال حرق جثث الموتى) ورغم أنه لم يتوصل الى النهج الروحي الذي التمسه عند الحكماء ، فانه تأثر ببعض تعاليمهم : « كل شيء يتغير في نظرى . . . الحياة ، بل الموت ، يتخذان مظهرا جديدا . يبدو أن وجودى ، ذاتي ، قد بدأ يبرز في روح العالم الكبيرة » .

وما أن أنتهت زيارة لوتي للهند حتى قرر أن يمر في طريق عودته الى فرنسا بفارس ، « مملكة التركواز » التي اشتهرت بجمال مساجدها وقصورها . ولقد زار أصفهان التي كانت الهدف الرئيسي من رحلته خاصة وقد جعلتها أوصاف الرحالة السابقين ذات جاذبية خاصة : فهي في نظره أهم من المدن التاريخية التالية : شيراز الشعراء وبرسبوليس ذات الأنقاض الجبارة التي كانت قاعدة حكم كورش لامبراطوريته الشاسعة وقم المقدسة : « ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يركب على مهل كما كان الحال في الماضي . ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يرضى بأخطار الطرق اللعينة التي تتعثر فيها الخيول ، وعليه أن ينام في خانات محاطة بالذئاب والهوام . . . ان على من يصطحبني الى أصفهان تحت السماوات الساطعة في شهر مايو أن يعبر مستنقعات شاسعة تحت شموس محرقة وأن يواجه الرياح القارسة الآتية من المرتفعات الثلجية ـ عليه أن يعبر هضاب آسيا الشاسعة التي هي أعلى هضاب العالم ، والتي كانت مهد الانسانية في يوما ما رغم أنها قد تحولت الآن الى صحارى . . . » ورغم اعجاب لوتي بشيراز بلد السعدى والورود وبمسجد الشاه الكبير في أصفهان ، فانه لم يشعر لدى الفرس بنفس الدفء الذي شعر به خلال لقاءاته بالأجناس المسلمة الأخرى .

وبعد أن عاد الى فرنسا توجه الى الصين في اطار الحملة الدولية التي قصدت الصين لمواجهة حركة « الملاكمين » التي تصدت للنفوذ الغربي في الصين وأدت الى مقتل بعض الأوروبيين . وقد ظلت سفينته في مياه الصين لمدة سنة لم يعقد خلالها صداقة مع أى صيني ، خاصة وأنه لم ينجذب الى الأجناس الصفراء التي نفر منها ـ وقد جارى أوروبي تلك الفترة في التنبيه الى « الخطر الأصفر » : « أى قوة مخيفة ستبرز اذا ما توصلوا الى أساليب دمارنا الحديثة ! » . وبعد مرور عام على بقاء السفن الفرنسية في مياه الصين توجهت الى اليابان (نجازاكي) حيث التقى لوتي بأصدقائه القدامى وعن ذكريات هذه الفترة كتب « خواطر خريفية عن اليابان » « Japoneries d'automne » و « الشباب الثالث لمدام برون » . وفي عام ١٩٠٥ جرى تعيين لوتي ملحقا بحريا في السفارة الفرنسية في استنبول ، وفي نفس الوقت جرى تعيينه قائدا للسفينة الحربية ڤوتور (Vautour) التي كانت ترابط باستمرار في المياه التركية . أخيرا عاد الى استنبول والى الشعب التركي والى نمط الحياة الذي سبق له أن اشتد تعلقه به . وفي خلال فترة السنوات الثلاث التي قضاها لوتي في استنبول كانت شبه جزيرة البلقان مسرحا للتوتر الدولي ، خاصة وأن الدول البلقانية الصغيرة التي استقلت من الحكم التركي أو كانت لا تزال خاضعة له بصورة أو أخرى كانت مطية للمؤامرات الأوروبية التي كانت تستهدف تقسيم أملاك « الرجل المريض » . وكان السلطان عبد الحميد لا يزال يسعى الى ضرب الدول الكبرى بعضها ببعض ، وكان يدرك أن المشاعر الودية نحو فرنسا ، وهي المشاعر التي أثارها وجود لوتي في استنبول في الحريم والوزارات ، لا بد أن تثير قلق القيصر ، ومن ثم اصداره الأوامر لجواسيسه بمراقبة نشاط لوتي الرسمي والشخصي ، على أن يظل معززا مكرما . وقد لوحظ أن لوتي يؤثر العزلة الشديدة وأنه يمضي معظم أوقاته على ظهر السفينة ڤوتور أو يقوم برحلات انفرادية على الشاطىء الآسيوى .

« كسابق عهده نجده يؤثر التخفي ممضيا أياما بأسرها في متاهات استنبول مرتديا الطربوش ومتخذا

ـمظهر الـرجل التـركي . وكانت سيـدات ..استنبول يرصدن كل حركاته وسكناته ، كما كانت كل تفاصيل ملابسه المدنية والعسكرية ومدالياته أمرا معروفا ، كـما كتبت السيـدات الأوربيات الـلاتي كن يعشن خـارج قضبان الحريم تقـارير عنـه الى صديقـاتهن الحزينـات المقيمات داخل هذه القضبان - كل ذلك وهو لا يبدى أى نوع من الاهتمام مفضلا حياة الوحدة ومداعبة قططه الكثيرة التي كانت تخفف من وحدته .

ورغم كل هذه العزلة فانه وقع في أحابيـل مؤامرة دبرتها ثلاث نسوة عرفهن العالم باسم « المتحررات من السحـر والأوهـام « Les Desenchantees» ، وهو عنوان الكتاب الذي تعرض فيه لمآسي حياة الحريم التي عـاشتها هـذه النسوة . وكـانت أثنتان من هؤلاء الثلاثة (زنور ونورية) ابنتي نوري بك الموظف بالباب العالي الذي تعرف عليه لوتي - وكان أبوه فرنسيا اعتنق الاسلام واتخذ اسم راشـد بك أمـا أم البنتين فكـانت تنحدر من أصل شركسي . أما السيدة الثالثة فكانت صحفية فرنسية تدعى مدام ليرا (Lera) وكانت تنشر مقالات تحت اسم مستعار هو مارك هيليس ، خـاصة وأنها كانت على علم جيد بأوضاع تركيا مع اهتمـامها بمسألة العزل المستمر للنساء التركيات في الحريم . وقد كتبت الثلاث الى لوتي يطلبن الالتقاء به مع ما يتضمنه ذلك من مجازفة وبخاصة بالنسبة الى الفتاتين التركيتين اللتيـن كـان من الصعب عليهـما أن يقـابـلا رجـلا ، وبخاصة اذا ما كان أجنبيا ، وذلك برغم تحرر والدهما الـذي أتـاح لابنتيـه قسـطا ممتـازا من التعليم يتضمن اللغات الحديثة والأدب والموسيقى والفنون ، ولكن دون أن تخطى عن أساليب الحياة القديمة . وقد قررت النسوة الثلاث أن تكتب زنور الى لوتي لتذكره بأنها كـانت قد كتبت له منذ سنوات قليلة لتصف المشاعر التي أثارهـا لـديها كتـاب « أزيادي » ولتـطلب موعـدا بينـه وبـين صديقتين محجبتين تتخذ حيـاله احتيـاطات مشـددة : « لعلك نسيت أزيـادي وقد لا تحـرك أخواتهـا لديـك ساكنا ، ولكن اذا ما كان لا يـزال لديـك بعض روح أزيادية فلترسل لى ردك » . ووافق لوتي على اللقاء الذي تم مع اتخاذ الاحتياطات اللازمة . وفي البداية سخرن منـه لتقدمـه في السن ولصمتـه الأخـرق والخجـول ، ولكنهن لم يلبثن أن وقعن في أحابيل سحره وقد طالبهن عبثا بنزع الحجاب ، في حين استدرجنه الى أن يروى قصص غرامه وذكرنه بأنه قال انه لم يبق من قلبه شيء بعد أن ترك أشلاءه في شتى أنحاء العالم ، ولكنه رد قائلا انه لم يترك شيئا في اليابان في حين ترك من قلبه الشيء القليل في تاهيتى ، ومن ثم بقاء معظمه في تركيا . وتلت ذلك مقابلات أخرى بين لوتي والنساء الثلاث الـلاتي أطلق عليهن اسم « الأشباح الثلاثـة الصغيرة » . وفي خـلال هـذه اللقـاءات كن يشكـين أحـوال أخـواتهن السجينات ، ثم اتفق معهن على زيارة قبر أزيادي وهن مصرات على ارتداء الحجاب ، وطالبنه بـالدفـاع عن أوضاع المرأة التركية بكتاب آخر مكمل « لأزيادي » . كما أرسلت له ليرا خطابات من باريس حولت اليه من ازمير ، أشارت فيـه (تحت اسم ليل) الى أنها تعـاني العذاب في زواجها وأنها مولعة بـه ، وأنها محبوسـة في الحريم تعاني الشقاء بعد أن اتخذ زوجها زوجة ثانية . وقد اهتم لوتي بما ذكرته ليرا (ليل) وفكر في التوجه الى ازمير لاختطافها - لذا قررت زنور ونورية انهاء القصة ، فكتبن له أن ليل راحت ضحية لحبها وأرسلن له خطابا باسمها يستهدف توديعه بعد أن تناولت سما وهي تطالع صورته متخيلة أنها بين ذراعيه ، كما وصله موعد جنازة ليل مطبوعا ! وأيا ما كان الأمر فقـد نجحت الحيلة ، فحكى لـوتي في كتابـه ما ذكـرته الفتـاتان بـالفعـل . والأغرب من هذا أنهما هربتا الى روشفـور بعد عـودته اليها ، وتسببتا له في كثير من المضايقات مما جعله يرسلهما الى باريس حيث كان يتولى الانفاق عليهما . وعلى أى حـال فقـد أصـابت قصـة « المتحــررات من السحـر والأوهام » نجاحا كبيرا بعد نشرها وطبع منها بعد ذلك أكثر من ٤٠٠ طبعة .

وفي عام ١٩٠٧ أمضى أربعة شهور في مصر نـزل خلالها ضيفا على الخديو عبـاس حلمي الثاني ، وعـلى

الزعيم الوطني مصطفى كامل . وقد أمضى أياما في القاهرة مدينة الثلاثة آلاف مسجد ومسرح قصة ألف ليلة وليلة . وقد ضايقه وجود الانجليز والسائحين ، كما تضايق حين زار الأحياء الجديدة ذات الطابع الغربي ـ فقد كان لا يزال أميل الى ضرورة احتفاظ المدن العربية والاسلامية بأصالتها وأنماطها ونشاطاتها ، ومن ثم التقاؤه بشيخ الأزهر . وفي مصر كان لوتي موضعا للتكريم والحفاوة ، فسمح له زيارة المتحف المصري وحده ليلا ، ولما كان يضيق بالضوء الكهربائي فقد أضيء المتحف بالشموع ليشاهد على ضوئها التوابيت والموميات وليسرح خياله في معتقدات الفراعنة المتعلقة بالموت والحياة . كما نظمت له رحلة الى الآثار الموجودة في صعيد مصر . وقد ألهمه ذلك بقصة موت فيله (La mort de philae) » .

وبعد زيارته لمصر تردد في قبول دعوة أحد الدبلوماسيين الانجليز لزيارة أنجلترا التي كان يكن لها كثيرا من الكراهية طيلة حياته . وفي لندن دعته الملكة لزيارتها في قصر بكنجهام وأجرت معه أحاديث عن كتبه . وقد ترتب على زيارته لانجلترا تعديله آراءه عن الانجليز ، فأبدى اعجابه بحدائقهم وبالأمن الذي كان يسود البلاد . كما زار نيويورك التي وجد فيها مدينة لا تاريخ ولا تقاليد لها ، فنفر من ضجيجها واضطرابها وجرى سكانها وراء الذهب والأعمال المالية ، كما نفر من ناطحات السحاب ومن الأضواء والقاطرات الكهربائية ـ وكل ذلك مرتبط بكون اعجابه وحبه كله كانا مكرسين لتقاليد وثقافة البلدان العريقة ، ففي كل مكان في نيويورك وجد أشياء كثيرة تحجب السماء عن هذا « المتوحش الشرقي » وهي الصفة التي أطلقها على نفسه هناك . لقد كان في نيويورك بجسده في الوقت الذي كانت فيه روحه مرتبطة بالشعب التركي الذي كان يخوض حروبا خاسرة في وجه اعتداءات أوروبا المسيحية . فلم يرتح لسرعة ايقاع الحياة في نيويورك : « ان شيئا ما تفتقده هذه الفخامة . . . شيء لا يمكن تعريفه وقد يكون الروح المنتقاة من الماضي » .

وفي عام ١٩١٠ تقاعد لوتي عن الخدمة البحرية ، فأحس بالوحدة وافتقاد الحياة التي أحبها ، وعاودته أشواقه الشرقية المرتبطة بتركيا فقصد الى استانبول التي ألهمته من جديد بثالث كتبه عن تركيا رؤى الشرق الكبرى (Supremes Visons d' orient) ولقد أدرك أن استنبول قد تغيرت كثيرا : فقد خلع السلطان عبد الحميد في عام ١٩٠٩ في أعقاب الانقلاب الذي قام به الاتحاديون وتولى بعده السلطان المسن محمد الخامس (رشاد) الذي لم يكن لم من الأمر شيء بعد أن أمسك أنور وطلعت ونيازي بكل تقاليد السلطة . ومن التغييرات الأخرى التي لحظها لوتي أن صناعات جديدة أخذت تفتات على الطابع القديم للريف وأن الأضواء الكهربائية أخذت تكشف عن بعض السيدات التقدميات اللاواتي لا يرتدين الحجاب . وحلت الملابس الأوربية التي كان لوتي يمقتها محل الملابس الزاهية القديمة ـ فظل يرتدي الملابس الشرقية في بعض الأحيان الطربوش باستمرار ويجلس في المقهى يدخن النارجيلة ويستمتع بالهدوء والسكينة المحببين اليه في الشرق واللذين لايعكر صفوهما سوى الأصوات المنبعثة من لعبة النرد . ولما كان لوتي طيلة ترحاله يحلم بالحياة على الطريقة التركية وفي معايشته لها في حي أيوب ، فانه استأجر منزلا صغيرا في وسط استانبول آلى على نفسه الا يحتوي على أي شيء غربي . ولهذا اشترى من البازار كل ما كان المنزل بحاجة اليه : فآثر التخت على الكرسي وآثر الصواني الضخمة ذات اللون القرمزي والمنقوش بالزهور على الموائد ، كما اهتم بشراء الآيات القرآنية والأحاديث المنقوشة على الطريقة الشرقية .

واهتم السلطان الجديد بأمر ذلك الكاتب الفرنسي الشهير الذي عبر عن حبه لكل ما هو تركي ودعاه للالتقاء به في قصر ضوله باغجة . ولم تعجب لوتي اصلاحات رجال تركيا الفتاة ، حكام البلاد الجدد الذين سعو الى اسراع خطى الاقتباس عن الحياة

الغربية . اذ كان لايزال متمسكا بالقديم حريصا على الا يؤثر الاقتباس على الأصاله ويتمخض عن مسخ لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . وبينما هو كذلك اذ تغير ايطاليا على طرابلس وبرقة التابعتين للدول العثمانية التي اضطرت الى التنازل عنها لايطاليا . وازاء احتجاج أية دولة أوروبية على هذا العدوان الايطالي ، فقد قام لوتي بانتقاد ايطاليا في جريدة « الفيجارو » . ولم تقف متاعب الدولة العثمانية عند هذا الحد ـ فقد أعلنت الحرب عليها كل من امارة الجبل الأسود وبلغاريا والصرب واليونان ، وتعرضت البلقان لمذابح اقترفها المسلمون والمسيحيون على حد سواء . وقد اهتز لوتي للآلام التي كانت تعانيها الدولة العثمانية ـ ورغم تجاوزه سن الستين فقد تحركت فيه غرائز القتال ، خاصة وأنه كان باستطاعته أن يدافع عن الدولة بقلمه باعتباره صحفيا ، متحديا بذلك الأخبار المتميزة التي كانت تنشرها الصحف الأوربية والأرقام المبالغ فيها التي كانت تصدرها الحكومات الأوربية في تركيا . وقد انضم اليه في دفاعه عن الدولة كل من « أخوات العفو » الفرنسيات والمعلمون الفرنسيون ، الذين كانوا يعملون في تركيا . وقد ضمن كثيرا من أوجه هذا الدفاع ، كتابه « تركيا المعذبة » الذي نشر في عام ١٩١٣ وكان له أثر قوى على الرأي العام الفرنسي مما أربك الحكومة الفرنسية التي آثرت الوقوف على الحياد . ورغم أن أصدقاء لوتي نصحوه بالابتعاد عن الساحة السياسية ، وأن الصحف اعتذرت عن نشر مقالاته ، الا أنه كان يرى أن مصلحة بلاده تقتضي الدفاع عن الدولة العثمانية على اعتبار أن عداء فرنسا للاتراك لن يؤدي فقط الى اضمحلال الدولة العثمانية ، بل انه سيتبع كذلك المساس بمصالح فرنسا ونفوذها في الشرقين الأدنى والأوسط ـ وقد نشرت الخطابات والمقالات والتي كتبها في ذلك الوقت في عام ١٩٢٠ تحت عنوان « موت فرنسا العزيزة في الشرق » .

وفي عام ١٩١٣ عاد لوتي من جديد الى بلاد الأتراك . وسعى الجميع على اختلاف طبقاتهم الى ابداء عرفانهم بجميل لوتي « صديق الأيام السود » وهو اللقب الذي خلعوه عليه . وهكذا عاد حبيب ازيادي باعتباره بطلا قوميا ـ وحين رست سفينته على شاطىء حي غلطة شاهد حشدا كبيرا من الناس الذين تجمعوا على رصيف الميناء في انتظاره حاملين الاعلام وكتلا ضخمة من الورود ، كما كانت في انتظار السجاجيد الحمراء والفرق الموسيقية والقوات العسكرية ووفود عدة وجنرالات يمثلون السلطان والأمراء ويمثلون لكل الطوائف من الأئمة والدراويش وكثير من الشخصيات الهامة . ثم أقيمت الحفلات الرسمية والشعبية لتكريمه . ودعى الى تناول العشاء في طوب كيو على الطريقةالقديمة ـ وبعد ذلك نقلوه الى منزل أعده أصدقاؤه خصيصا له وهيأوه بأثاث وديكورات على النمط التركي القديم ، كما أرسل له من قصور السلطان خدم وحراس واحدى عربات البلاط والخيول المطهمة والسجاجيد والأطباق المصنوعة من الخزف الصيني . وفي مسكنه الجديد كان يطرب للاستماع الى صوت المؤذن الذي كان يبعث من مسجد صغير ـ وقد أمعن الاتراك في تكريمه بتعيين مؤذن ذي صوت رخيم لهذا المسجد القريب من مسكنه .

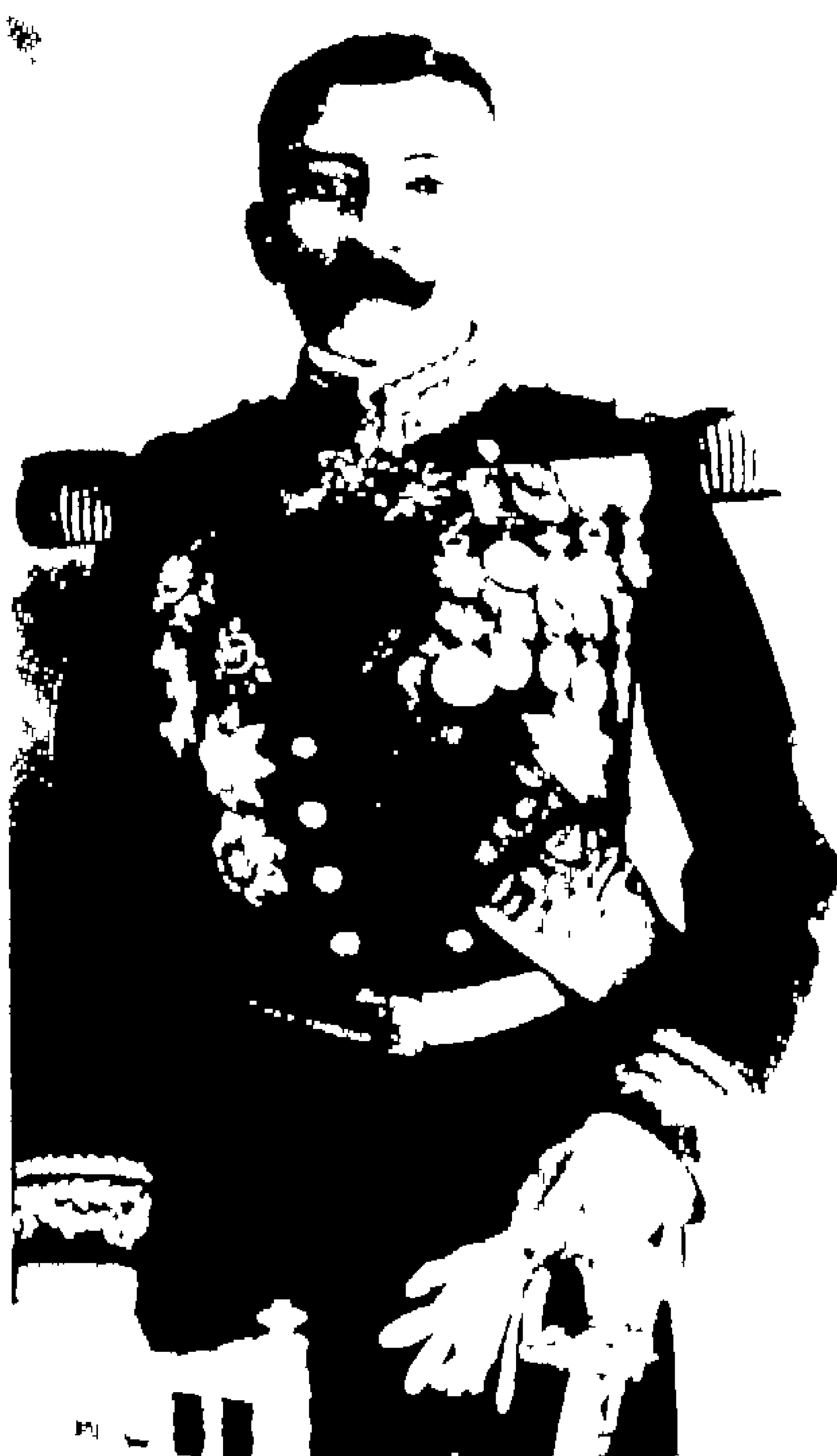
وربما كانت الحكومة الفرنسيةقد استغلت المركز المرموق الذي تبوأه لوتي في الدولة العثمانية لكي تحمله على توجيه خطابات مفتوحة الى أنور باشا ـ رجل الدولة القوي ـ يدعوه فيها الى الابتعاد عن المانيا التي كانت قد اشتركت هي وحليفتها في الحرب العالمية الأولى ضد فرنسا وروسيا وبريطانيا . الا أن لوتي لم يتلق أية اجابة ـ اذ أن أنور كان قد وقع في ٢ أغسطس ١٩١٤ حلفاً سريا مع ألمانيا دون أن يحيط الباب العالي علما بذلك . وفي أول نوفمبر دخلت تركيا الحرب الى جانب المانيا مما أدى هذا الى استياء لوتي الذي لم يرحب بأن يصبح بلده الثاني دولة معادية ـ وفي أواخر عام ١٩١٤ حاول من جديد تسخير نفوذه الشخصي لدى بعض الشخصيات التركية للقيام بمفاوضة سرية على أعلى مستوى ، وفي مايو ١٩١٥ عاود وساطته حين علم أن الاتحاديين يميلون الى التفاوض حول صلح منفرد مع فرنسا التي رفضت هذا العرض بحكم أنهاكانت قد التزمت بمقتضى تصريح

لندن الصادر في ٤ سبتمبر ١٩١٤ بألا توقع دول الوفاق الثلاث (فرنسا ـ روسيا ـ بريطانيا) أي صلح مع الاعداء ، كما تعهدت كل منها بالاتفاق مسبقا على شروط الصلح التي يجب أن تلقى قبولا عاما من الدول الثلاث جميعا . وأخيرا تمخضت الحرب العظمى عن تمزيق الامبراطورية العثمانية التي كانت دول الوفاق قد اتفقت على تقسيم أملاكها ان لم يكن محوها من الوجود . ولم يستمع أحد الى دفاع لوتي عن وطنه الثاني ودعوته الى عدم تمزيقه ، بل أن الدولة العثمانية تعرضت لمحاولات لمحوها من الوجود ، وهو ما لم ينطبق على باقي دول الوسط المنهزمة . الا أن الشعب التركي سرعان ما وقف على قدميه وناضل من أجل استمرار وجوده ووطنه ـ فكانت الحركة الوطنية التي تزعمها مصطفى كمال (أتاتورك) وتمخضت عن ظهور دولةتركيا الحديثة ، التي قلبت ظهر المجن كل القيم والمؤسسات القديمة التي أولع بها لوتي .

ولم تنس الأمة التركية نصيرها في محنتها ففي أواخر ديسمبر ١٩٢١ وصل الى روشفور وفد حكومي تركي قادم من أنقرة صرح أعضاؤه برغبتهم في أن يهدوا للوتي سجادة نسجها خصيصا له الأطفال الذين قتل اليونانيون آباءهم وأمهاتهم في الوقت الذي تصدى فيه لوتي للدفاع عن الأتراك . وكان الوفد يضم زوجة فريد بك ، الشابة الجميلة التي اطرحت الحجاب وكشفت عن وجهها . وحينئذ كان لوتي في اعياء شديد ويكاد يفقد النطق والحركة ، ومع ذلك فقد طلب أن تقرّب من حرم فريد بك شمعة تساعده على أن يتفرس في ملامحها . وبعد أن بارحه الوفد وهم بركوب القطار المتوجه الى باريس طلب لوتي أن يرى هذه السيدة التركية التي عادت اليه كرة أخرى ، فقابلها في مسجده بعد أن تبين أن بحة صوتها شبيهة بصوت أزيادي ، وبعد أن حادثها باللغة التركية المحببة الى قلبه عاد اليه النطق ! وحين دنت ساعة وفاته أوصى بأن يترك نعشه مفتوحا على الطريقة الاسلامية حتى يعود جسده الى التراب في أقرب وقت ، وقيل انه أوصى بأن يوضع وجهه بحيث يكون متجها الى مكة ـ وحين توفي حضر الى روشفور وفد تركي للاشتراك في تشييع جثمانه وقيل ان أعلام استنبول قد نكست في ذلك اليوم .



والانطباع الذي يتركه لوتي وكتاباته هو تعلقه بالقديم وحرصه على ألا تجور عليه الحضارة الغربية المتفوقة . فقد كان يرى في هذا القديم مصدرا للأصالة والجمال من نوع خاص . ولم يكن لوتي هو الكاتب الأوروبي الوحيد الذي تعلق بالشرق وبايقاع حياته البطيء وشمسه اللافحة وتاريخه العريق وروحانياته التي تخلع معنى معينا على الحياة ، باعتبارها دار فناء لا تستحق كل هذه الصراعات والماديات المنبعثة عن الحضارة الغربية الحديثة . حقيقة لقد استهواه الاسلام باعتباره اطارا لأشواقه الشرقية ، الا أنه تردد في اعتناقه مرضاة لوالدته البروتستانية المتدينة ، وان ظل مولعا ببعض مظهريات المسلمين وبخاصة الأتراك منهم ، ولكن دون أن يتعمق في دراسة العقيدة الاسلامية باعتبارها أسلوب حياة . وفي الواقع نجد أن حبه للعزلة وتأففه من ثقافات باريس الشاسعة ونفوره من صحبة كبار أدبائها ومفكريها مما جعله يرتاح الى صحبة الشرقيين البسطاء الذين وجد منهم كل ترحيب . وتعيد حياته الى الأذهان ذلك الروسي الذي حاوره « محسن » في « عصفور من الشرق » (لتوفيق الحكيم) وهو على فراش الموت ووجده يحن الى « المنبع » الروحي الذي افتقده في العالم الغربي . وكان تعليق « محسن » انه هذا المنبع الذي لم يعد صافيا بعد أن لوثته المؤثرات الأوروبية التي حطمت مقوماته الأصيلة وحولته الى مسخ . . لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . حقيقة أن الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة تنطوي على مؤثرات ديناميكية زعزعت السكينة والاطمئنان اللذين كانت تشعهما الحياة القديمة في كل مكان . الا أن هذا هو ثمن التقدم الذي على الانسان أن يستغله ويتوافق معه دون أن يتخلى عن أصالته . . وتلك هي المعادلة الصعبة التي تواجه العوالم القديمة في آسيا وافريقيا .



الضابط البحري بيير لوتي



لوتي في ملابس سورية أو جزائرية



بيير لوتي ضابط في البحرية



والدة بيير لوتي



جوستاف فيود أخو بيير لوتي الذي أثر في حياته تأثيرا قويا



مسكن بير لوتي حيث تظهر بعض المؤثرات الشرقية



بريشة سيرلوق بعض زملاء العمال على البارجة بريومناس

أبو الفرج الأصفهاني
"٢٨٤ - بعد ٣٦٢ هـ"
أديب مشهور و مغمور

محمد خير الشيخ موسى
أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة الحسن الثاني
الدر البيضاء ـ المغرب

قد يبدو غريبا أن يكـون الأديب مشهورا ومغمـورا معا ، وأبو الفرج الاصفهاني بخاصة ، لما لكتابه الأغاني من شهرة واسعة ، وصيت ذائع ، منذ أن ظهر للناس في أواسط القرن الرابع للهجرة ، وحتى يومنا هذا ، فقل من لم يسمع به ، أو من لم يقرأ طرفا منه ، أو يعتمد عليه مصدرا من مصادر التأليف في الأدب والفن ، وتاريخ العرب والمسلمين ، وحضارتهم منذ أقدم العصور وحتى القرن الرابع للهجرة .

ولسنا في حاجة الى الدلالة على قيمة هذا الكتـاب وأهميته ، وقد عبر عن ذلك ابن خلدون فقال : « وهو لعمري ديوان العرب ، وجامع أشتات المحـاسن التي سلفت لهم في كل فن . . ولا يعدل به كتاب آخر فيما نعلمـه ، وهو الغـاية التي يسمـو إليهـا الأديب ويقف عندها ، وأنّى له بها ؟ »[١] .

وكان من غريب المصادفات أن يقـول المقريـزي في تقريظ تاريخ ابن خلدون الموسوم بالعبر « وقد حـوت مقدمته جميع العلوم ، ولعمري ان هو الا من المصنفات التي سـارت القـابهـا بخـلاف مضمـونها كـأغـاني للأصفهاني ، سماه الأغاني ، وفيه من كل شيء »[٢] .

وذهب أبو بكر بن العربي الى القول : « هذا كتاب جليل القدر ، كثير العلم ، لم يؤلف مثله قط ، وإنما أخل به اسمـه الأغاني ، ولـو أسماه قـلائد المعـاني ، وشرائف المباني لكان أولى »[٣] وقد قصد أبو الفرج من هـذه التسمية الى معنى الأشعـار ، وهو المعنى العـريق للأغاني لدى العرب[٤] .

وأبدى المعاصرون اعجابهم الشديد به ، وتقديرهم العظيم لمؤلفه ، فقال المستشرق فارمر « انه كتاب من الطراز الأول للتأليف الأدبي لدى العرب ، وقد أنفق فيه مؤلفـه الجانب الأكبـر من حياتـه ، وان المعارف التي

(١) مقدمة ابن خلدون : ص١٠٧٠

(٢) الضوء اللامع : ٤/ ١٤٥ .

(٣) ادراك الأماني من كتاب الأغاني : ١/ ٨ . مخطوطة القصر الملكي بالرباط رقم ٢٧٠٦ . وتقع في ٢٥ جزءا .

(٤) أنظر العقد الفريد : ٤/ ٩١ ، ومقدمة ابن خلدون : ص١٠٦٩ ، والفن ومذاهبه في الشعر ص٤١ - ٤٨ .

يعرضها ـ ودع جانبا ما استلزمه من دأب وصبر ـ لتترك المرء خجلا مما يسمى في عصرنا أدبا وموسيقى »(٥) .

ولم يكن هذا الكتاب أعظم مؤلفات أبي الفرج وآثاره ، أو أكبرها حجما ، فقد تفوقه في ذلك بعض كتبه المفقودة ، كتاب « التعديل والانتصاف »(٦) أو كتاب « مجموع الآثار والأخبار »(٧) أو كتاب « أيام العرب »(٨) أو غيرها من كتبه الكثيرة الأخرى التي لم يصل الينا منها سوى ثلاثة كتب هي : الأغاني ، ومقاتل الطالبيين ، وأدب الغرباء ، ولا يزال الباقي منها في حكم المفقود(٩) .

ومع ما لهذه الكتب والتآليف من قيمة كبرى ، وشهرة فائقة ، فان مؤلفها لا يزال مغمورا وكثيرا ما تكون الشهرة وبالا على صاحبها ، اذ طالما اكتفى المؤلفون بالاشارة إليها ، والاستغناء بها عن الافاضة في ذكر أخباره ، وشرح أحواله ، كما قد تكون سببا للغض منه ، أو التهجم عليه لدى أصحاب الأهواء والأغراض المختلفة ، فتنطمس بذلك معالم شخصيته ، وتندرس آثار صورته ، وتختلط مؤلفاته وكتبه ، وذلك ما حدث لأبي الفرج حقا ، فصار أديبا مشهورا بكتبه ، مغمورا في كتب المؤلفين والدارسين .

فقد ترجم له عدد كبير من القدماء ، وتناوله عدد غير قليل من المعاصرين بالدراسة واعتمدوا في ذلك على بعض ما ورد حوله في كتب الأقدمين من أقوال مفردة ، وأخبار يتيمة ، دون توثيقها وتمحيصها ، وزاد على ذلك عدد منهم أمورا أخرى ذات خطر جسيم قد يتعدى شخصية الاصفهاني الى ما هو « أعمق غورا ، وأبعد أثرا ، وليس يتسع المقام لدراسة هذه الشخصية من مختلف جوانبها وأبعادها ، والكشف عن جميع ما داخلها من أوهام وأخطاء وتخطيطات في كتب المعاصرين ودراستهم بخاصة ، وسنكتفي من ذلك بالوقوف عند أهم هذه الجوانب ، ونحاول رسم صورة صحيحة له في حياته وعلاقاته ورحلاته وشخصيته وأخلاقه ومذهبه ومعتقده فوفاته .

اسمه ونسبه ومولده :

هو أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبدالله بن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأعزهم(١٠) . ولد سنة (٢٨٤ هـ) كما ذكر تلميذه محمد بن أبي الفوارس ، ولم يعترض عليه أحد من القدماء في ذلك ، وان كانوا جميعا قد أغفلوا ذكر مكان ولادته ، واكتفوا من ذلك بالاشارة الى أصله الاصفهاني ، وقالوا انه بغدادي المنشأ والمسكن(١٢) ، دون أن يعني ذلك انه اصفهاني المولد كما أكد معظم المعاصرين(١٣) وليس لهم من دليل على ذلك سوى لقبه ، ومن المرجح لدينا أنه بغدادي

(٥) دراسة في مصادر الأدب : ١/ ١٧٣ .

(٦) ذكره أبو الفرج في الأغاني :٣/٢٢ ـ ٤ . وتوهم كثير من القدماء والمعاصرين في امره ، وسيرد الحديث عن ذلك في اواخر هذا البحث .

(٧) ذكره ابو النديم في الفهرست : ص١٧٣ وياقوت في معجم الأدباء : ١٣/ ٩٩ .

(٨) ذكر في تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ ، وانباه الرواة : ٢/ ٢٥٢ والمنتظم : ٧/ ٤٠ ، والبداية والنهاية : ١١/ ٢٦٣ ، وكشف الظنون :١/ ٢٠٤ . وذكروا انه يشتمل على الف وسبعمائة يوم .

(٩) راجع بحثنا « مؤلفات ابي الفرج وآثار » في « التراث العربي » ع٧ ، س٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ص١٧٣ ـ ١٩٧ . وقد ذكر الزركلي ان من آثاره المخطوطة قطعة من كتابه « الحمارين والحمارات » كانت لدى تاجر الكتب عبيد ، وانتقلت بالشراء الى مكتبة حسن حسني عبدالوهاب بتونس ، وانظر الاعلام ٥/ ٨٨ ، وسزكين : ١/ ٦١٨ . واخبرني الاستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة في ايلول ١٩٨٣ بالاسكندرية أن احد الاساتذة من تلامذته قد عثر على مخطوطة من كتابه « الاماء الشواعر » ، ويعمل على تحقيقها ونشرها . ولم اقف عليها .

(١٠) جمهرة انساب العرب : ص١٠٧ ، وسائر تراجمه التي سيرد ذكرها .

(١١) تاريخ بغداد : ١١/ ٤٠٠ .

(١٢) ذكر اخبار اصفهان : ٢/ ٢٢ ، ويتيمة الدهر : ٣/ ٩٦ ، ووفيات الأعيان : ٣/ ٣٠٧ وأصفهان بلد معروف من بلاد فارس . وهي من : أصب أي البلد ، وهان اي الفارس . ومنهم من يفتح همزتها ومنهم من يكسرها ، وهي الباء ، كما وردت عند ابي نعيم وياقوت والقزويني ، واجاز البستاني الفاء . وانظر ذكر اخبار اصبهان ١/ ١ ، ومعجم البلدان : ١/ ٢٠٦ ، وآثار البلاد : ص٩ ، ودائرة المعارف : ٣/ ٧٣٦ .

(١٣) انظر مثلا : ظهر الاسلام : ١/ ٢٣٩ ، ونيكلسون ص١٤٢ ، وسزكين : ١/ ٦١٢ ومقدمة محقق طبقات ابن سلام ١/ ٤١ وغيرها .

المولد ، اذ لم نجد له أو لأحد من أفراد أسرته أثرا في اصفهان .

أسرته :

ويبدو أن أحد أبناء مروان بن محمد من أجداد أبي الفرج قد فر ناجيا بنفسه وأسرته الى اصبهان ، بعد أن دالت دولة الأمويين وأصابهم ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياعهم(١٤) ، فتخفى بين أهلها المعروفين بتعصبهم للسنية(١٥) في ظل لقب مغمور ، ثم هجرها أبناؤه أو أحفاده قاصدين سامراء وبغداد بعد أن هدأت الأحوال واستقرت الأمور ، فعملوا كتابا وموظفين في دواوين الخلافة ، وحملوا معهم هذا اللقب الاصفهاني الذي ارتضوا به بديلا من أمويتهم الصريحة .

وكان جده محمد بن أحمد الاصبهاني من كبار رجالات سامراء ، وعلى صلة قوية بعدد من وزرائها وأدبائها وكتابها ، كما تدل مرويات أبي الفرج عنه على صلته الوثيقة بالأدب والشعر ، ويبدو واضحا من خلالها أنه قد فارق الحياة قبل أن يشب أبو الفرج عن الطوق(١٦) .

كما روى بعض أخباره الأدبية عن أخوي جده عبدالعزيز وعبدالله ، ويبدو أنهما كانا على قيد الحياة ابان طورمهم من أطوار نشأته وتعليمه ، فسمع منهما أخبار عدد من الشعراء المحدثين وغيرهم(١٧) .

أما أبوه الحسين بن محمد فكان يقطن بغداد ، وقد أشار أبو الفرج الى عنايته الشديدة بالثقافة الأدبية ، وحرصه على تحصيل الاجازات العلمية من كبار الشيوخ ، وقد كان حيا الى حدود الثلاثمائة أو بعدها بقليل كما يدل حديث ابنه عنه »(١٨) .

وكان عمه الحسن بن محمد « من كبار الكتاب في أيام المتوكل »(١٩) أخذ عن كبار شيوخ الأدب في عصره ، وروى عنه أبو الفرج فأكثر(٢٠) وكان له أكبر الأثر في بناء شخصيته الثقافية اذ تولى تثقيفه وتعليمه أصول الأدب والنقد ، كما كانت له رواية عن ابنه أحمد بن الحسن أيضا(٢١) وينتسب أبو الفرج من جهة أمه الى آل ثوابه المعروفين بالكتابة والأدب والشعر في عصرهم ، وقد ذكر ابن النديم عددا منهم في الفهرست ، وأورد لهم كتبا كثيرة ورسائل ودواوين(٢٢) .

ويبدو أن جده يحيى بن محمد بن ثوابه كان من هؤلاء المؤلفين والأدباء ، اذ اتخذ أبو الفرج من كتابه في الشعر والشعراء مصدرا أساسيا من مصادر تأليف الأغاني ، فأكثر النقل منه وجادة ، وأكد مرات عديدة انه يعتمد على النسخة المكتوبة بخط جده فيقول : « نسخت من كتاب جدي لأمي يحيى بن محمد بن ثوابة بخطه »(٢٣) مما يدل على أن هذا الكتاب كان مكتوبا بخطوط أخرى ومتداولا ومعروفا ، وإن أهمل ابن النديم وغيره ذكره . وتدل مرويات أبي الفرج عنه انه يشمل أخبار عدد كبير من الشعراء العرب منذ الجاهلية ، وحتى القرن الثالث

---

(١٤) الأغاني : ٤/ ٤٤٣ ـ ٤٥٥ والكامل : ٥/ ١٧٤ .

(١٥) ظهر الاسلام : ٢/ ٥ وانظر جمهرة أنساب العرب : ص١٠٧ .

(١٦) الأغاني : ١٠/ ٦٧ و١٦/ ٣٨٤ . ومقاتل الطالبين : ص٦٩٨ .

(١٧) الأغاني : ٢/ ١٩٥ و ٤/ ١٣٢ و ٢١/ ٢٧٩ و٢٣/ ٩٧ و١٩٩ ومواضع اخرى كثيرة .

(١٨) ن . م : ٣/ ١١٤ و٢٣/ ٢٢ و٢٤/ ٥٢ . وقد اكد الاستاذ شفيق جبري صلة والد ابي الفرج وعمه بالغناء والمغنين اعتمادا على خبر طويل رواه ابو الفرج عن اسحق الموصلي يقول فيه : حدثني ابي (ابراهيم) وحدثني عمي ، عن جميلة وسياط . فتوهم ان ياء المتكلم تعود على ابي الفرج . واين ابوه من زمن هؤلاء ؟! وانظر الأغاني ٨/ ١٩٧ ودراسة الأغاني : ص١٠ و٢٢ .

(١٩) جمهرة انساب العرب : ص١٠٧ .

(٢٠) الأغاني : ٨/ ١٧٨ و١٠/ ٥٩ و١٣/ ٢٢٨ و١٤/ ٢٠ و٣٣٢ ومواضع كثيرة .

(٢١) ن . م : ١٦/ ٣٩٦ .

(٢٢) الفهرست : ص١٩٣ ـ ١٩٤ و٢٤٤ و٢٤٩ .

(٢٣) الأغاني : ١٦/ ٣٠٤ وانظر ٩/ ٣٠٣ و١٢/ ١٣٧ و ١١٤/ ١٦٢ و٢٢١ .

للهجرة ، ولسنا نستبعد أن يكون الاصفهاني قد تأثر به ، ونهج سبيله في كتابة الأغاني .

ومن آل ثوابة الذين روى عنهم بعض أخباره أبو العباس أحمد بن محمد بن ثوابة وابنه أبو الفضل العباس بن أحمد ، وكانا من كبار الكتاب والأدباء في ذلك العصر[٢٤] .

شيوخه :

واذا كانت بيئته العائلية أول بيئة علمية له ، فانه لم يقتصر على ما أخذه عن بعض أفرادها من علوم وثقافات ، اذ وجدناه يقصد الكوفة منذ فترة مبكرة من حياته ، فيأخذ العلم عن كبار شيوخها من أمثال مطين بن أيوب[٢٥] (ـ ٢٩٨ هـ) ومحمد بن جعفر القتات[٢٦] (ـ ٣٥٥ هـ) ، والحسين بن الطيب الشجاعي[٢٧] ومحمد بن الحسين الكندي مؤدبه بالكوفة ،[٢٨] وعلي بن محمد امام مسجدها[٢٩] وأحمد بن عيسى العجلي[٣٠] وغيرهم . وتدل مروياته عن هؤلاء الشيوخ على أنه أخذ عنهم الحديث النبوي والتواريخ وشيئا من علوم اللغة ، قبل أن يعود الى بغداد في حدود الثلاثمائة وتبدأ ثقافته الحقيقية فيها ، ثم تستمر بعد ذلك الى آخر عمره .

وشيوخه في بغداد كثيرون جدا يصعب حصرهم وتعدادهم ، ومن أهمهم لديه أبو أحمد يحيى بن علي المنجم (٢٤١ ـ ٣٠٠ هـ) وكان أديبا ناقدا ومتكلما معتزليا وعالما بالغناء والموسيقى ومؤلفا من كبار المؤلفين في عصره ، أخذ أبو الفرج عنه المائة المختارة ، وروى عنه اجازة بعض كتبه وأخباره ، واجازه برواية كتب كثيرة عنه ، وكان لذلك صدى واسع في الأغاني[٣٢] .

ومنهم أبو عبد الله محمد بن العباس اليزيدي (٢٢٨ ـ ٣١٠ هـ) « وكان اماما في النحو والأدب ونقل النوادر وكلام العرب »[٣٣] وقد حصل أبو الفرج عنه علما كثيرا ، وأشاد بسعة علمه وثقته ، وروى عنه أخبار عدد من الشعراء ، وأجازه برواية كتاب النقائض لأبي عبيده وغيره[٣٤] .

ومن هذه الطبقة من شيوخه البغداديين أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ ـ ٣١٠ هـ) « علامة وقته ، وإمام عصره ، وفقيه زمانه »[٣٥] وقد قرأ عليه جميع ما يتصل بالسير والتواريخ من أخبار ، وظهر أثره فيه في أول كتبه : « مقاتل الطالبيين » اذ نقرأ في مقدمته قوله : « قرأت ذلك على محمد بن جرير الطبري فأقر به »[٣٦] وروى عنه في الأغاني معظم أخبار العرب القديمة ، ومغازى الرسول ، وشعراء الدعوة الاسلامية ، وعدد من الفقهاء والمحدثين وغيرهم[٣٧] .
ولازم في بغداد علي بن سليمان الأخفش (ـ ٣١٥ هـ) وهو من كبار اللغويين والنقاد في عصره « ومن خاصة تلامذة المبرد »[٣٨] فكان طريق أبو الفرج اليه ، وأخذ عنه أخبار عدد من الشعراء كعدي بن زيد ووضاح

---

(٢٤) ن . م : ١٠/ ١٤١ و١٨/ ١٦١ و ٢١/ ٤٤ و٢٣/ ١٤٦ و١٨١ . وانظر الفهرست : ص١٩٣ و١٩٤ و٢٤٤ و٢٤٩ .
(٢٥) الفهرست : ص٣٣٧ ـ ٣٣٨ ، ولسان الميزان : ٤٠/ ٢٢١ ، والبداية والنهاية : ٢٦٣/١١ والعبر في خبر من غبر : ٢/ ٣٠٥ وشذرات الذهب : ٢/ ٢٢٦ ، والوافي بالوفيات : ٣/ ٣٤٥
(٢٦) لسان الميزان : ٤/ ٢٢١ و٥/ ١٠٦ ، وميزان الاعتدال : ٣/ ١٢٣
(٢٧) الأغاني : ١٤/ ٣١٩ .
(٢٨) ن . م : ٢/ ٣٤ و١٠/ ٢٥٢ و١٥/ ٣٥٠ و١٩/ ٤٧ و٢٠/ ٢١٠ .
(٢٩) ن . م : ٧=/ ٢٦ (٣٠) ن . م : ٤/ ١٤٥ و١٤/ ٢٢٣ و٢٢٨ ومقاتل الطالبين : ص١٣١
(٣١) الفهرست : ٢١١ ـ ٢١٢ (٣٢) الأغاني : ٣/ ٣٢٧ و٤/ ٣١٦ و١٤/ ٣٣١ و١٦/ ٣٧٧ ومواضع كثيرة جدا .
(٣٣) وفيات الأعيان : ٤/ ٣٣٧ . وانظر تاريخ بغداد : ٣/ ١١٣ .
(٣٤) الأغاني : ٨/ ٤ و١١/ ٣١٠ و١٢/ ٣٤ و٢٤/ ١٩٧ وغيرها .
(٣٥) الفهرست : ص٣٤٠ ، وانظر معجم الأدباء : ١٨/ ٧٨ والوفيات : ١/ ٦٥١ .
(٣٦) المقاتل : ص١٠ (٣٧) الأغاني : ٤/ ١٢٨ و١٥٧ و١٧٠ و٩/ ١٤٢ و١٥/ ٤ و١٧/ ٣٢٤ ومواضع كثيرة . (٣٨) بروكلمان : ٢/ ١٢٩ وانظر الفهرست : ص١٢٩

اليمن وعبدالله بن موسى الهادي وغيرهم ، وأجازه برواية كتابه « المغتالين » قراءة عليه(٣٩) .

ومنهم أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (ـ ٣٢٨ هـ) وكان مثل سابقه علما باللغة والأدب والشعر ، « ولم تعرف له زلة »(٤٠) لدى معاصريه ، وقد روى عنه أخبارا كثيرة ، مما أجاز بروايتها عنه(٤١) .

ومنهم أبو بكر محمد بن دريد (٢٢٣ ـ ٣٢١ هـ) « وكان رأس أهل العلم ، والمتقدم في الحفظ واللغة والأنساب وأشعار العرب »(٤٢) ورد بغداد بعد أن أسن ، وروى عنه خلق منهم أبو سعيد السيرافي ، وأبو عبيد الله المرزباني وأبو الفرج الاصفهاني »(٤٣) وروى عنه معظم ما تحمله من أخبار أبي حاتم السجستاني والرياشي والتوزي عن أبي عبيدة والأصمعي وطبقتهم ، كما أجازه برواية كتاب النسب لابن الكلبي وغيره .(٤٤) .

ومن هؤلاء الشيوخ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ـ ٣٣٥ هـ) صاحب « أخبار أبي تمام » و « الأوراق » و « أدب الكاتب » وغيرها ، وصانع دواوين أكثر من خمسة عشر شاعرا من المحدثين . وقد روى عنه أخبار عدد كبير منهم ، وكان له أثر ظاهر في شخصيته الثقافية .(٤٥) .

ولن نستطيع أن نمضي بعيدا مع شيوخ أبي الفرج لكثرتهم ، ولكل منهم مقام من العلم وموضع فيه ، ومنهم جعفر بن قدامة الناقد(٤٦) (ـ ٣١٩ هـ) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٦ هـ)(٤٧) الناقد المعروف ، وجحظة البرمكي(٤٨) (٢٢٤ هـ) الشاعر ونديم ابن المعتز ، ومحمد بن خلف المرزبان(٤٩) (٣٠٩ هـ) الراوية الأديب المصنف ، وابراهيم نفطويه(٥٠) (٣٢٣ هـ) تلميذ تعلب والمبرد ، ومحمد بن جعفر الصيدلاني صهر المبرد وراويته،(٥١) ، والحرمي بن العلاء وأحمد بن سليمان الطوسي اللذان أجازاه برواية كتب كثيرة أهمها كتاب الزبير بن بكار وأخباره(٥٢) وابن أبي الأزهر الذي أجازه برواية كتاب حماد بن اسحق الموصلي الذي يأثره على أبيه(٥٣) والحسن بن علي مسبيله الى مرويات ابن مهرويه وابن الكلبي(٥٤) ، وحبيب بن نصر المهلبي وأحمد بن عبد العزيز الجوهري اللذان أجازاه برواية كتب عمر بن شبة وأخباره(٥٥) وغيرهم من الاخباريين من أمثال اسماعيل بن يونس(٥٦) ، ورضوان بن أحمد الصيدلاني(٥٧) وأبي الحسن

---

(٣٩) الأغاني : ٢/ ٩٥ و٦/ ٢٢٤ و٩/ ١٩٧ وانظر اخبار هؤلاء الشعراء في الأغاني

(٤٠) الفهرست : ص١١٨ وانظر معجم الأدباء : ١٨/ ٣٠٨

(٤١) الاغاني : ٤/ ٥٧ و١٣/ ٤٥ و١٧/ ٣٢ و١٩/ ٩٧ ومواضع كثيرة (٤٢) معجم الشعراء : ص٤٦١

(٤٣) معجم الأدباء : ١٨/ ١٢٨ وانظر مروج الذهب : ٤/ ٤٢٠ والمختصر : ٣/ ١٠٠ والفهرست ٩٧

(٤٤) الأغاني : ٢/ ١٥٨ وما بعدها ، ٤/ ٣٠٢ وما بعدها و١١/ ٢١٠ وما بعدها و١٤/ ١ وما بعدها و١٦/ ٥٦ وما بعدها . وانظر رأيا لزكي مبارك في اثر الانباري وابن دريد في مروياته : النثر الفني ١/ ٢٩٩ . وليس لهذا الرأي ما يبرره في نظرنا اذ كان هذان الشيخان من اعلم رجال العصر واكثرهما ثقة .

(٤٥) الفهرست : ص٢٢١ والوفيات ٤/ ٣٥٦ وانظر مقدمة هيورث لاخبار الشعراء المحدثين للصولي اذ ذكر ان ابا الفرج روي عنه حوالي ٣٠٠ خبر في أغانيه . وانظر اخبار ابي تمام في الأغاني ١٦/ ٣٨٣ ـ ٣٩٩ وقارن بمقدمة « اخبار ابي تمام للصولي » ص٣ ـ ٥٦ وانظر اخبار البحتري والعباس بن الاحنف وابراهيم بن العباس واشعار الخلفاء العباسيين واولادهم وغيرهم من المحدثين في الاغاني مروية عن الصولي

(٤٦) تاريخ بغداد : ٧/ ٢٠٥ والأغاني ٢٣/ ١٢٦

(٤٧) حلية المحاضرة : ١/ ١٤٢ والعمدة ٢/ ٦ ونضرة الاغريض : ص١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٤٨) الفهرست : ص٢١٤ ـ ٢١٥ ومعجم الأدباء : ٢/ ٢٤١ ـ ٢٨٥ . ولأبي الفرج كتاب في اخباره : كشف الظنون : ١/ ٢٦ ولهما اشعار متبادلة : تاريخ بغداد : ١١/ ٣٩٩

(٤٩) الفهرست : ص٢١٩ ـ ٢٢٠ . والأغاني : ١/ ٣٠ .

(٥٠) الفهرست : ص٨١ والاعلان بالتوبيخ : ص١٥٣ . (٥١) معجم الشعراء : ص٤٦١ والاغاني : ١٧/ ١٧٩ (٥٢) الأغاني : ١٢/ ١٩٣ و١٤/ ١٦٩

(٥٣) ن . م : ١/ ٣٨٦ والفهرست : ص٢١٧ (٥٤) الاغاني : ١/ ٣١٨ و١٤/ ١٠٢

(٥٥) ن . م : ١/ ٢٠٩ و٢/ ٨٧ و١٠/ ٢٩٠ .

(٥٦) ن . م : ٨/ ٢٦٥ و١١/ ١١٩ و١٥/ ٢٩

(٥٧) ن . م : ١٩/ ١٣٥ و٢٣/ ١٨١

الأسدي ،[٥٨] ومحمد بن عمار[٥٩] وابن عفير[٦٠] وغيرهم كثير[٦١] من الرواة والأدباء والنقاد والمحدثين من شيوخه الذين أخذ عنهم سماعا وقراءة واجازة ، ألوانا مختلفة من الثقافات والعلوم التي ظهر أثر تنوعها في كتبه المختلفة وآثاره ، فكان بذلك موضع دهشة القدماء واستغرابهم ، فقال القفطي : « روى عن عالم كثير من العلماء يطول تعدادهم[٦٢] وقال ابن حجر : « وكتب مالا يوصف كثرة حتى لقد اتهم ، والظاهر أنه صدوق[٦٣] .

وقد كانت بداية مرحلة الطلب والتحمل لديه « في حدود الثلاثمائة »[٦٤] كما ذكر ابن حجر اعتمادا على ما لاحظه من وفيات أقدم شيوخه. كما مر قبل قليل، دون ان تكون لهذه المرحلة نهاية محددة ، اذ استمرت طوال حياته ، فكان عالما ومتعلما ، وطالبا وشيخا من كبار الشيوخ في عصره ، يقصده طلاب العلم من كل حدب وصوب .

تلاميذه :

وقد جلس أبو الفرج مجلس الشيوخ منذ وقت مبكر من حياته يعود الى حدود سنة (٣١٣ هـ) وهي السنة التي انتهى فيها من تأليف أول كتبه « مقاتل الطالبيين »[٦٥] ثم جلس لاقرائه واملائه على تلامذته ، وصارت لمجالسه شهرة واسعة ، فقصده عدد كبير من المحدثين والأدباء والشعراء وغيرهم ، وأخذوا عنه الحديث النبوي الشريف والأدب والشعر والأخبار ، وأجازهم برواية كتبه وأخباره . ومن كبار تلامذته من المحدثين الامام الدار قطني أبو الحسن علي بن عمر البغدادي (٣٠٦ - ٣٨٥ هـ) روى عنه الحديث وغرائب مالك ، « ولم يتعرض له »[٦٦] ، ومحمد ابن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) الحافظ الشهير[٦٧] وعلي بن أحمد الرزاز[٦٨] (٣٣٥ - ٤١٩ هـ) وعلي بن دوما[٦٩] (٤٢٠ هـ) وابراهيم بن مخلد الباقرجي[٧٠] (٣٢٥ - ٤١٠ هـ) الفقيه الشاعر المحدث الأديب ، وأبو اسحق الطبري وعبد الله الفارسي اللذان نقلا إلينا النسخة التي وصلت الينا من « مقاتل الطالبيين » اجازة عنه »[٧١] .

ويلحق بهذه الفئة من المحدثين أحد كبار رجال الحديث بالأندلس وهو أبو زكريا يحيى بن مالك بن عائذ الأندلسي (٣٧٦ هـ بقرطبة) وقد ذكر الأندلسيون أنه رحل الى المشرق سنة (٣٤٩ هـ) مع ابنه محمد ، فسمعا في مصر والبصرة وبغداد ، ولازم أبو زكريا أبا الفرج مدة قبل أن يعود الى الاندلس ، ليكون من أسباب شهرة الاصفهاني فيها[٧٢] . ومن تلاميذه من الأدباء والشعراء علي بن دينار (٣٢٣ - ٤٠٩ هـ) الشاعر الذي « شارك المتنبي في أكثر ممدوحيه كسيف الدولة وابن العميد ، وحمل الناس عنه الأدب فأكثروا[٧٣] ، ومن جملة ما حملوه عنه كتاب الأغاني

(٥٨) ن . م : ٤/١٠٥

(٥٩) ن . م : ١٨/٢٣ .

(٦٠) ن . م : ٢١٧/٢٣ .

(٦١) ومن اهم من روي عنهم مكاتبة ابو خليفة الجمحي الذي اجازه برواية طبقات ابن سلام عنه ، وكتب له بذلك ، فاكثر النقل من الطبقات الى الاغاني ، وانظر مقدمة المحقق الاستاذ محمود شاكر : ١/٣٨ .

(٦٢) انباه الرواة : ٢/٢٥١ (٦٣) لسان الميزان : ٤/٢٢١

(٦٤) ن .م : ٤/٢٢١ (٦٥) مقاتل الطالبين : ص٤ وانظر ص٧٢١

(٦٦) لسان الميزان : ٤/٢٢٢ وانظر شذرات الذهب ٣/١١٧ والوفيات ١/٢٩٧ - ٢٩٨ .

(٦٧) تاريخ بغداد : ١١/٣٩٨ وانظر : ١/٣٥٢ - ٣٥٣ والشذرات ٣/١٣٦ والوافي ٢/٦١

(٦٨) تاريخ بغداد : ١١/ ٣٣٠ و٣٩٨ ، ولسان الميزان : ٤/١٩٦ والشذرات : ٣/٢١٣

(٦٩) تاريخ بغداد : ١١/٣٩٨ (٧٠) ن . م : ١١/٣٩٨ وانظر ٦/١٨٩ - ١٩١ .

(٧١) انظر المقاتل ص٣ .

(٧٢) انظر معجم الأدباء : ١٣/١٢٩ ، وبغية الملتمس : ص٥٠٧ - ٥٠٨ ، ونفح الطيب : ٢/١٥١

(٧٣) معجم الأدباء : ١٤/٢٤٥ وانظر ١٧/٢١٤ ، ولسان الميزان : ٥/٤٣ والوافي ٢/٨٢

الذي أجازه أبو الفرج بروايته عنه ، وكان يباهي بذلك ويقول : « قرأت على أبي الفرج الاصفهاني جميع كتاب الأغاني »[٧٤] .

ولم يكن محمد بن أحمد المغربي راوية المتنبي ، أقل شهرة من ابن دينار في عصره ، « وهو أحد الأئمة الأدباء ، والأعيان الشعراء ، خدم سيف الدولة ، ولقي المتنبي ، وصنف تصانيف حسنة ، وجالس الصاحب بن عباد ، ولقي أبا الفرج الاصفهاني ، وروى عنه ، وكانت له معه أخبار »[٧٥] . ومن هذه الفئة من تلامذته محمد بن الحسن الحاتمي (٣٨٨ هـ) صاحب « حلية المحاضرة » و « الرسالة الموضحة » و « الحاتمية » وغيرها ، وقد روى فيها عن أبي الفرج فأكثر[٧٦] . وقرأ علي بن ابراهيم بن محمد الدهكي كتاب الأغاني عليه ، وأجازه بروايته عنه ، فوقعت هذه الاجازة متصلة اليه الى ياقوت الحموي كما ذكر في معجمه »[٧٧] .

كما قرأ عليه أبو علي المحسن بن علي بن محمد التنوخي (٣٢٧ ـ ٣٨٤ هـ) معظم كتبه وأكثر النقل من الأغاني باجازة عن أبي الفرج وقراءة عليه ، اذ كان من رواد مجلسه[٧٨] كما كان أبوه أبو القاسم التنوخي (٣٤٢ هـ) أحد أصحابه وزملائه في ندوة الوزير المهلبي [٧٩] .

ومن تلامذته عدد آخر من العلماء والأدباء الذين أخذوا عنه ، ورووا عنه ، وأخباره بكتبه وآثاره ، فكان منهم المحدث المشهور ، والأديب الناقد ، والشاعر الفحل .

علاقاته :

ولم تكن علاقة أبي الفرج مقصورة على شيوخه وتلامذته ، وانما تتجاوزهم الى غيرهم من أصحابه ومعاصريه من الأدباء ، والوزراء والكتاب ، وعلى رأسهم الوزير المهلبي أبو محمد الحسن بن محمد المهلبي (٢٩١ ـ ٣٥٢ هـ) وزير معتز الدولة البويهي وأحد الشعراء والكتاب في عصره وقد كان له مجلس مشهور ضم اليه فيه عددا كبيرا من العلماء والأدباء والشعراء ، فقصده المتنبي حين ورد بغداد ، وكان أبو الفرج رأس هذا المجلس على الدوام اذ « كانت صحبته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت[٨٠] وحين تولى المهلبي الوزارة سنة (٣٣٩ هـ) « اختاره في كل شيء مريح »[٨١] وصار نديمه ومسامره ، ورأس مجلسه ، « فكان منقطعا اليه ، كثير المدح له ، مختصا به »[٨٢] وكان من ثمرات هذه العلاقة آثار كثيرة في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره .

ومن أصحابه وزملائه في هذا المجلس أبو القاسم التنوخي علي بن محمد (٣٤٢ هـ) « وكان من أعيان أهل العلم والأدب ، وافر الكرم ، وحسن الشيم ، وكان يتقلد القضاء » ولأبي الفرج أبيات فيه تدل على مبلغ تقديره له واكباره اياه .[٨٣] .

كما كان أبو اسحق الصابي ابراهيم بن هلال (٣٨٤ هـ) من كتاب المهلبي ، وزملاء أبي الفرج في ندوته ، ومن جملة أصحابه مع الذين يقصدونه في داره ،

---

(٧٤) معجم الادباء : ١٤/ ٢٤٨ .

(٧٥) ن . م : ١٧/ ١٢٧ ـ ١٢٨ وانظر الوافي : ٢/ ٦٨ والصبح المنبي : ص٢٦٩

(٧٦) انظر مقدمة حلية المحاضرة : ١/ ١٢ و٨٥ و٩٥ . والواضح : ص١٤

(٧٧) معجم الادباء : ١٢/ ٢١٦ ـ ٢١٨

(٧٨) ن . م : ١٣/ ١٢٩ وانظر الفرج بعد الشدة : ١/ ٣٥٠ و٣٥٣ و٤/ ٣٩٤ ومواضع كثيرة

(٧٩) وسيرد الحديث عنه .

(٨٠) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٥ وانظر ترجمته فيه : ٩/ ١١٨ ويتيمة الدهر : ٢/ ٢٤٣ والوفيات : ١/ ٣٥٤

(٨١) معجم الادباء : ١٣/ ١٠٥

(٨٢) يتيمة الدهر : ٣/ ٩٦ .

(٨٣) يتيمة الدهر : ٢/ ٣٣٥ وتاريخ بغداد : ١٢/ ٧٧ ـ ٧٨ ومعجم الأدباء : ١٤/ ١٦٢ ـ ١٧٧ وفي شعره فيه : يتيمة الدهر : ٣/ ١١٢ (ط بيروت) و٣/ ١٠٠ (ط مصر) .

كأبي علي الانباري الأديب ، وأبي العلاء صاعد خليفة المهلبي »[٨٤] .

ويبدو أن صلته بأبي سعيد السيرافي (٣٦٨ هـ) قد ساءت في بعض الأوقات فوجدناه يهجوه ببيتين من شعره ، ويعرض فيهما بعلمه ونحوه .[٨٥] كما وجدنا له هجاء مقذعا في القاضي الابذجي اذ التمس منه عصا . يتوكأ عليها في يوم ماطر فحبسها عنه ، فهجاه بأبيات من شعره[٨٦] ولسنا نعرف سببا لخلافه مع علي بن هرون المنجم (٣٥٢ هـ) وابنه هرون ، وقد كان من آثاره ثلاثة كتب ، منها كتابان لأبي الفرج هما « الفرق والمعيار بين الأوغاد والأحرار » و « صفة هارون » وألف علي كتابا في الرد عليه أسماه « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط »[٨٧] .

والتقى أبو الفرج بالمتنبي (٣٥٤ هـ) في مجلس الوزير المهلبي ، وكانت له معه مساجلة مذكورة وجدناه بعدها يتردد على مجلسه الذي كان يعقده في بغداد أثناء مقامه فيها .[٨٨] .

كما كان يتردد على مجلس أبي بكر محمد بن الحسن المقسم « أحد القراء بمدينة السلام ، وكان عالما باللغة والشعر ، وتوفي سنة (٣٦٢ هـ) « وذكرت له عدة كتب وتأليف في فنون مختلفة[٨٩] وكان لأبي الفرج نفسه مجلس معروف يرتاده أصحابه من الأدباء والكتاب ، ويقرأ عليه فيه تلامذته ما كانوا يقرأون[٩٠] .

وربما وجدناه في دكاكين الوراقين وأسواقهم مع بعض أصحابه من الأدباء اذ كانت منتدى لهم ومنتجعا ، فكان على صلة بعدد من الوراقين فيها ، من أمثال أبي الفتح الوراق ، وابن النديم صاحب الفهرست وغيرهما ، ورويت عنه بعض الأخبار التي دارت في تلك الأسواق[٩١] .

واذا ما تجاوزنا علاقته بأدباء عصره من أصحابه في مجلس الوزير المهلبي وغيرهم ، فاننا نجد له بعض الآثار التي تدل على علاقته بعدد من رجال الحكم والسياسة في عصره ، وتكشف عن مواقفه من أحداث هذا العصر المضطربة .

وقد ارتبطت علاقته بهم بصلته بالوزير المهلبي بروابط وثيقة ، اذ وجدناه يهجو أبا عبدالله البريدي (٣٣٣ هـ) هجاء لاذعا ، ويؤنب الراضي على توليته الوزارة في قصيدة نافت أبياتها على المائة بيت ، ومطلعها :[٩٢]

يا سماء اسقطي ويا أرض ميدي
قد تولى الوزارة ابن البريدي

وكان ذلك سنة (٣٢٧هـ) على ما قال ياقوت ، أو سنة (٣٣٠) على ما ذكر صاحب الفخري ، وكان الصراع ابان هذه الفترة محتدما بين البريديين والحمدانيين والبويهيين قصد الاستيلاء على مقاليد الأمور في بغداد ، الى ان تم ذلك للبويهيين اذ دخلوها سنة (٣٣٤هـ) وكان المهلبي أول الداخلين اليها ، فأخذ البيعة لمعز الدولة وأخوته من الخليفة ، ولم ينس هذا الموقف لابي الفرج بعد ذلك[٩٣] كما لم ينس له موقفه من

(٨٤) معجم الادباء : ٢/ ٢٩ والفهرست : ص١٩٩ ـ ٢٠٠ ويتيمة الدهر : ٢/ ٢٤١ ومعاهد التنصيص : ٢/ ٦٢ ، ثم معجم الادباء : ١٣/ ١٠٠ و١٠٤

(٨٥) يتيمة الدهر : ٣ / ١٠٠ . وانظر الفهرست : ص٩٩ وبروكلمان : ٢ / ١٨٧ وظهر الاسلام ١ / ٢٤٢

(٨٦) يتيمة الدهر : ٣ / ١٣ (ط بيروت) ، ومعجم الأدباء : ١٣ / ١٣٤

(٨٧) الفهرست : ص١٧٣ و٢١٣

(٨٨) الواضح : ص١٤ وخزانة الأدب : ١/ ٣٨٥ وأدب الغرباء : ص٣٨

(٨٩) الفهرست : ص٥٥ وأدب الغرباء : ص٦٠

(٩٠) معجم الأدباء : ١٣/ ١٢٩ .

(٩١) معجم الأدباء : ١٣/ ١١٢ وانظر الفهرست : ص٢٠٩ .

(٩٢) معجم الادباء : ١٣/ ١٢٧ ـ ١٢٨ ، والفخري : ص٢٥٧

(٩٣) وانظر هذه الأحداث : الكامل : ٨/ ٣٤٥ وما بعدها . والمختصر : ٣/ ١١٢ وتاريخ الاسلام السياسي : ٣/ ٤٣ ـ ١١٥ ، وظهر الاسلام : ١/ ٣ ـ ٣١ وقد ذهب الدكتور خلف الله القول ان سبب الخلاف بينه وبين البريدي يعود الى تجاورهما في الدور ببغداد ، مع ان دار ابي الفرج كانت ملاصقة لدار ابي الفتح البريدي وليس ابي عبدالله ، وليس هنالك اي دليل على ذلك الخلاف المفترض او المزعوم ، والقضية في نظرنا ابعد من ذلك كما اوضحنا بايجاز شديد . وانظر صاحب الأغاني : ص٩٠ .

الصراع حول الوزارة بينه وبين أبي الحسن طازاد ، وكانا معا خليفتين للصيمري وزير معز الدولة منذ (٣٣٤هـ) وكان أحدهما مهيأ لتوليها بعد وفاته (٣٣٩هـ) فتم للمهلبي ذلك فعلا ، وقد أسهم أبو الفرج في هذا الصراع المرير بهجاء طازاد هجاء مشينا(٩٤) .

أما علاقته بالعباسيين وموقفه منهم ، فليس بين أيدينا حوله سوى اشارات قليلة ، وتلميحات سريعة وردت في ثنايا كتبه ، وتدل على موقفه المعتدل منهم ، اذ وجدناه يأخذ على ابن الرومي هجاءه اياهم بقصيدة « فاعرف في النزع وتعدى المقدار ، بسبب مواليه من بني العباس ، وقوله فيهم من الباطل ما لا يجوز لاحد ان يقوله »(٩٥) وكذلك كان موقفه من احدى قصائد دعبل في هجاء الرشيد(٩٦) .

على أنه يبدو غير مرتاح لما آلت اليه الأمور في عصره ، اذ وجدناه يعلق على بعض الأقوال التي تفصح عن ذلك فيقول : « ونحن نقول : الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف »(٩٧) وهي كذلك حقا .

وتشير بعض المصادر القديمة الى صلته الادبية بالامويين من حكام الاندلس ، فقال الخطيب « وحصل له ببلاد الاندلس مصنفات لم تقع الينا »(٩٨) وذكر ابن الابار ان الحكم المستنصر « بعث اليه ألف دينار عينا ذهبا وخاطبه يلتمس منه نسخة من الأغاني . . فأرسل اليه منه نسخة حسنة منقحة ، قبل ان يظهر الكتاب لاهل العراق ، أو بنسخة أحد منهم ، وألف له أيضا أنساب قومه من بني أمية . . . وانفذ معه قصيدة حسنة من شعره ـ وكان محسنا ـ يمدحه بها ، ويذكر مجد قومه بني أمية »(٩٩) . كما بعث الى سيف الدولة الحمداني في حلب بنسخة أخرى من الأغاني ، « فانفذ له ألف دينار »(١٠٠) « ولما بلغ ذلك الصاحب بن عباد قال : لقد قصر سيف الدولة ، وانه ليستاهل أضعافها »(١٠١) .

ومع أن هذه الأخبار لا تدل على صلته المباشرة بالاندلسيين أو سيف الدولة أو الصاحب بن عباد الا أن معظم المعاصرين يؤكدون هذه الصلات ويجعلونه نديما لهم ، وأحد شعرائهم ، ويتنقلون به بين ممالكهم وبلدانهم .

علاقات وهمية ورحلات خيالية

واصل هذا التخليط يعود الى دائرة المعارف الاسلامية ، وبعض المستشرقين وما تابعهم في ذلك من الدارسين ، فقال كاتب مادة أبي الفرج في دائرة المعارف الاسلامية : « وعاش عيشة الاديب الجوال ، ونال رعاية سيف الدولة وابن عباد والمهلبي . . . كما نال رعاية الامويين في الاندلس ، مع أنه لم يسع اليهم بشخصه »(١٠٢) وأكد بروكلمان كلامه هذا من جديد في تاريخه وزاد عليه أنه « كان ينادم سيف الدولة ، كما وجدناه(؟) عند وزيري بني بويه الصاحب بن عباد والمهلبي »(١٠٣) أما نيكلسون فقد جمع بينه وبين المتنبي وابي فراس والصنوبري وغيرهم في بلاط سيف الدولة في حلب(١٠٤) وعاش لدى سركين : « فترة من حياته

---

(٩٤) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٩ . وانظر : ٩/ ١١٩ والمختصر : ٣/ ١٢٤ .

(٩٥) مقاتل الطالبين : ص٦٤٦ .

(٩٦) الأغاني : ٢٠/ ١٨٠ .

(٩٧) ن . م : ١٧/ ٦٥

(٩٨) تاريخ بغداد : ١١/ ٩٨

(٩٩) الحلة السيراء : ١/ ٢٠٢ وانظر ابن خلدون : ٤/ ٣١٧ ونفح الطيب ١/ ٣٨٦ و٣/ ٧٢

(١٠٠) تجريد الأغاني : ١/ ٥ ومعجم الأدباء : ١٣/ ٩٧ وفي الخبر خلط او سقط ظاهر وقد اعتمد عليه د . خلف فوقع في اوهام طويلة . صاحب الأغاني : ٧٦ وما بعدها .

(١٠١) معجم الأدبا : ١٣/ ٩٧ ومختار الأغاني ١/ ١ وتجريد الاغاني : ١/ ٥ ـ ٦ .

(١٠٢) د . م . س : ١/ ٣٨٨

(١٠٣) بروكلمان : ٣/ ٦٨

(١٠٤) تاريخ الأدب العربي : ص٤٠

كاتبا في خدمة ركن الدولة »[١٠٥] أيضا ، وتابعهم في ذلك جل من تناول أبا الفرج من الدارسين[١٠٦] .

واذا كنا لا نملك أي دليل على صلته بالاندلسيين أو سيف الدولة أو الصاحب بن عباد غير ما ذكرناه ، فان صلته بركن الدولة قائمة على وهم بيِّن ، وخطأ جلي ، اذ ذكر ياقوت في معجمه في أحد المؤلفين أن أبا الفرج صاحب الأغاني ، كان كاتبا لركن الدولة ، حظيا عنده ، وكان يتوقع من الرئيس أبي الفضل بن العميد أن يكرمه ويبجله . . . وعدم ذلك منه فقال :

مالك موفور فما باله
أكسبك التيه على المعدم

قال ياقوت : وقد روى أبو حيان في كتاب الوزيرين من تصنيفه من خبر هذه الأبيات غير هذا ، وقد ذكرناه في أخبار ابن العميد[١٠٧] . وروى ذلك في أخباره منسوبا الى أحمد بن محمد[١٠٨] .

وجاء في أخلاق الوزيرين « لابن حيان » : حدثني ابن خارجة قال : كان أحمد بن محمد أبو الفرج الكاتب مكيفا عند ركن الدولة ، وكان أبو الفضل بن العميد لا يوفيه حقه . .[١٠٩] وأورد بقية الخبر والأبيات ، وكذلك وردت عند ابن خلكان ايضا منسوبة الى أحمد بن محمد الكاتب[١١٠] وأشاروا جميعا الى صلته بركن الدولة اذ كان كاتبه ، وابن العميد اذ كان صاحبه ، ولم تكن لابي الفرج صلة بهما على الاطلاق : ويبدو أن لكنيتهما معا بابي الفرج أثر في هذا الوهم لدى من نقل عنه ياقوت ذلك الخبر منسوبا للاصفهاني وتابعه فيه معظم المعاصرين قبل تحصيله وتوثيقه »[١١١] .

على أننا وجدنا د . خلف الله من بينهم[١١٢] يتنبه على هذا الخطأ ، ليقع في خطأ أفدح ، اذ ذكر أن القصة مع الأبيات منسوبة لدى أبي حيان في اخلاق الوزيرين أو مثالبهما لابي الفرج علي بن هندو الكاتب (٤٢٥هـ) وليس لهذا ما يؤيده في كتاب أبي حيان بطبعتيه ،[١١٣] ولم نجد أحدا ممن ترجم لابن هندو يذكر له صلة بابن العميد (٣٦٠هـ) وبينهما زمن بعيد ، وكان علي من كتاب عضد الدولة وليس ركن الدولة[١١٤] كما توهم د . خلف وهو يحاول تصحيح ذلك الخطأ المشهور ، ويبدو أن مبعث الوهم في ذهنه يعود الى اشتراكه مع أبي الفرج الاصبهاني في الكنية والاسم واللقب أيضا ، وأن ابن العميد كان على صلة بأديب يدعى بابي محمد بن هندو الكاتب ، وهو غير ابن هندو صاحب د. خلف الله المذكور[١١٥] .

رحلات الاصبهاني

واذا ما تجاوزنا هذه العلاقات الموهومة ، والرحلات المزعومة ، فاننا نقف لابي الفرج على بعض الرحلات القريبة أو البعيدة التي كان يقوم بها لقضاء بعض ما يعرض له من حوائج ، ويتصل أثناء ذلك ببعض أصحابه من الادباء ، دون غيرهم من الرؤساء والامراء .

(١٠٥) تاريخ التراث العربي : ١/ ٦١٢

(١٠٦) انظر سوى ما مر ذكره منها : مصادر الدراسة الأدبية : ١/ ١٦٤ ودراسة مصادر الأدب : ١/ ١٧٠ . ومناهج التأليف : ص٣١٢ وفروخ : ٢/ ٤٩١ والفاخوري : ص٧٤٥ وتاريخ الأدب في العصر الأيوبي : ١٥١ .

(١٠٧) معجم الأدباء : ١٣/ ١١٠ ـ ١١١

(١٠٨) ٥ . م : ٤/٨٣ .

(١٠٩) أخلاق الوزيرين : ص٤٢١ ، ومثالب الوزيرين : ص٢٧٨ .

(١١٠) وفيات الأعيان : ٢/ ٥٩و٥/ ١٠٨ .

(١١١) مقدمة الأغاني (ط دار الكتب) : ١/ ٢٢ ومقدمة المقاتل ٠ ص/ ب ومناهج التأليف : ص٣١٢ ومعظم المراجع السابقة الذكر .

(١١٢) صاحب الأغاني : ص٨٨

(١١٣) انظر الهامش : ١٠٩

(١١٤) انظر معجم الادباء : ١٣/ ١٣٦ ، وفوات الوفيات (ط محي الدين) ٢/ ٩٥

(١١٥) معاهد التنصيص : ٢/ ١٢٣

وقد أمكن لنا حصر هذه الرحلات ومواضعها بتتبعنا لها في ثنايا كتبه وأسانيده واشعاره وتبدأ بالكوفة التي وجدناه فيها طالبا للعلم قبل قليل . وذكر في « أدب الغرباء » زيارة له للبصرة ، ولم يكن يعرف من أهلها أحد ، فنزل في أحد خاناتها وخلد زيارته لها بأبيات من شعره كتبها على حائط هذا الخان ، ثم خرج منها طالبا حصن مهدي من أعمال نوزستان ونواحيها(١١٦) وقام بزيارة كوشي في سواد العراق(١١٧) وباجسرا القريبة من بغداد ، وأقام فيها أياما خلدها بابيات أخرى أيضا(١١٨) .

وأشار في هذا الكتاب الى بعض النزهات القريبة التي كان يقوم بها مع بعض أصحابه الى دير الثعالب القريبة من بغداد(١١٩) أو نهر الابلة المجاور لها(١٢٠) أما بلاد فارس القريبة في العراق ، فقد زار منها سوق الاهواز(١٢١) وأقام فيها زمنا قصيرا ، ومر في طريقه اليها بمتوث(١٢٢) وقصدها حصن مهدي من أرض خوزستان المجاورة(١٢٣) .

وتدل بعض أسانيده في الأغاني على زيارته لانطاكية على ساحل المتوسط ، اذ وجدناه يروي بعض أخبار ديك الجن والبحتري عن صديق له من أهلها ، وهو أبو المعتصم عاصم بن محمد الانطاكي ، مؤكدا أنه حدثه بها هناك(١٢٤) ، كما تدل بعض أسانيده الاخرى على أنه قام بزيارة للرقة على ضفاف الفرات(١٢٥) .

تلك هي المناطق التي صحت لدينا زيارته لها ، ولم نجد فيها اشارة الى ملك أو خليفة أو أمير ممن جعله المعاصرون نديما لهم ، وتنقلوا به بين ممالكهم ، وأرادوا له أن يكون رحالة وأديبا جوالا ، مثل أدباء التروبادور وشعرائهم المعروفين .

على أن هذه الأوهام لم تقف عند حدود علاقاته ورحلاته ، وانما تجاوزتها الى ماهو أكثر قيمة واهمية ، اذ داخلت شخصيته وأخلاقه ، ومذهبه ومعتقده ، وعروبته وأصالته ، فكان لها أكبر الاثر في كتب المؤلفين والدارسين .

شخصيته وأخلاقه

وقد رسمت لابي الفرج في كتب المعاصرين صورة ذات ألوان قاتمة ، وظلال شاحبة ، وخطوط متناثرة ، وظهر من خلالها وسخا في ثوبه ونعله ، قذرا في شكله وفعله ، دنسا في طبعه ونفسه بعيدا عن مظاهر الأدب والتهذيب السائدة في عصره .

ولم يكتف بعض منهم بنقل هذه الصورة المرسومة في أحد كتب الاقدمين قبل تحصيلها وتوثيقها اذ ليس لها ما يؤيدها ، الى ما فيها من أوهام وشكوك كثيرة ، وانما زاد على ذلك عدد منهم اذ راح يتقصى أثرها في مؤلفات أبي الفرج وآثار ، ومروياته وأخباره ومختاراته الشعرية وأحكامه ، فانتهى به ذلك الى نتائج تنسجم وأبعاد هذه الصورة الشائهة ، وذاع ذكرها واشتهر أمرها في جميع كتب المعاصرين وأبحاثهم التي تناولت هذا الأديب بالدراسة ، أو « البحث التاريخي الدقيق »(١٢٦) .

---

(١١٦) أدب الغرباء : ص٣٧ .
(١١٧) ٥ . م : ص٤١ .
(١١٨) ٥ . م : ص٧٣ .
(١١٩) ٥ . م : ص٣٤ .
(١٢٠) ٥ . م : ص٥١ .
(١٢١) ٥ . م : ص٨٢ و٩٧
(١٢٢) ٥ . م : ص٣٢
(١٢٣) ٥ . م : ص٣٧
(١٢٤) الأغاني : ١٤/٦٣ و ٦٥ .
(١٢٥) ٥ . م : ٢٤/١١٠ .
(١٢٦) صاحب الأغاني : ص٧٦ .

واذا ما بحثنا في كتب القدماء عن أصل هذه الصورة فاننا نعثر عليه في معجم الادباء لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) دون غيره من مؤلفات الاقدمين ، اذ نقرأ فيه قوله «حدث الرئيس هلال بن المحسن بن ابراهيم بن هلال الصابىء في الكتاب ألفه في أخبار الوزير المهلبي . . . قال : كان أبو الفرج الاصفهاني صاحب كتاب الأغاني من ندماء أبي محمد الخصوصيين به ، وكان وسخا قذرا ، لم يغسل له ثوب منذ فصله الى أن قطعه ، وكان المهلبي شديد التقشف ، عظيم التنطس ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . وكان الناس في ذلك العهد يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه ، ويصبرون في مجالسته ومعاشرته ومؤاكلته ومشاربته على كل صعب من أمره ، لانه كان وسخا في ثوبه ونعله ، حتى انه لم يكن ينزع دراعه الا بعد ابلائها وتقطيعها ، فحدثني جدي ، وسمعت هذا الحديث من غيره أن ابا الفرج كان جالسا في بعض الأيام على مائدة أبي محمد المهلبي ، فقدمت سكباجة ولقيت منه سعلة ، فبدرت من فمه قطعة من بلغم ، فسقطت وسط الغضارة ، فتقدم أبو محمد برفعها ، وقال : هاتوا من هذا اللون في غير هذه الصفحة ، ولم يبن في وجهه ، انكار ولا استكراه ولا داخل أبا الفرج في هذا الحال استحياء ولا انقباض ، هذا الى ما يجري هذا المجرى على مضي الأيام ، وكان أبو محمد عزوف النفس ، بعيدا عن الصبر على مثل هذه الأسباب ، الا أنه كان يتكلف احتمالها لورودها من أبي الفرج ، وكان من ظرفه في فعله ، ونظافته في مأكله انه كان اذا اراد أكل شيء بملعقة كالارز ، أو اللبن وأمثاله ، وقف في جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاج مجروا وكان يستعمله كثيرا فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة ، ثم يدفعها الى غلام آخر قام في الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى ويفعل بها فعل الأولى حتى ينال الكفاية لئلا يعيد الملعقة الى فيه دفعة ثانية . فلما كثر على المهلبي استمرار هذا ـ مع ظرفه ونظافته جعل له مائدتين احداهما كبيرة عامة ، وأخرى لطيفة خاصة ، وكان يؤاكله عليها من يدعوه اليها .

قال مؤلف هذا الكتاب (ياقوت) : وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي قال (هلال) : وعلى صنع أبي محمد بابي الفرج ما كان يصنعه ما خلا من هجره فقال فيه :

أبعين مفتقر إليك رأيتني
بعد الغنى فرميت بي من حالق
لست الملوم أنا الملوم لأنني
أملت للاحسان غير الخالق

قال ابن الصابىء : وحدثني جدي أيضا قال : قصدت أنا وأبو علي الانباري وابو العلاء صاعد دار أبي الفرج لقضاء حقه . . وكان له سنور أبيض يسميه يققا . . فقال : انما لحق يقق قولنج فاحتجت الى حقنه ، فانا مشغول بذلك . فلما سمعنا قوله ، ورأينا الفعل في يده ورد علينا أعظم مورد لتناهيه في القذارة »[١٢٧] .

ذلك هو مجمل ما نقله ياقوت من كتاب ابي الصابىء عما يدور حول أبي الفرج من نعوت وأخبار واقوال ، ارتسمت من خلالها صورته ، وانتقلت الى كتب المعاصرين بعده ، فوثقوا بصدقها وصحتها قبل تمحيصها وتوثيق أجزائها ، ودراسة هذه الأقوال والاخبار دراسة موضوعية سليمة تقتضي البحث عنها في مصادر أخرى ، فاذا ما عدمنا ذلك بحثنا فيها عما يمكن أن يؤيدها قبل أن نأتي على نقدها باطنيا وخارجيا يمكننا من الوقوف على حقيقتها .

ولدى بحثنا عن هذه الاخبار في تلك المصادر لم نجد لها أثرا فيها ، كما لم نجد لها ما يؤيدها أيضا كما سيتضح معنا بعد حين .

وعلى ذلك فليس أمامنا سوى العودة الى النص نفسه ، ونقده نقدا داخليا وخارجيا يمكن أن يؤدي الى قبوله أو رده . أو يكشف لنا عن جملة من الحقائق الهامة فيه .

---

(١٢٧) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٠ ـ ١٠٥ .

وأول ما يمكن أن نلاحظه في هذا النص ان صاحبه يتحدث فيه عن رجل بينه زمن طويل يقارب القرن من الزمان ، مع أن حديثه عنه يوحي بانه معاصر له ، أو صاحب وصديق ، وقد بني أقواله وآراءه حوله اعتمادا على خبر لسنا على ثقة من صحة نسبته اليه ، وليس له ما يؤيده من أخباره ولا يدل على هذه الصفات المنكرة ، والنعوت التي رماه بها .

كما أننا وجدنا ابن الصابي يذكر في هذا النص أن أبا الفرج « من ندماء المهلبي الخصيصين بـه » وقال قبـل ذلك : « وكانت صحبته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت »[128]، وأكد ذلك غيره من معاصريه أيضا فقال التنوخي أبو علي (٣٨٤هـ) انه « نديم أبي محمد المهلبي »[129] وقال غيره « وكان منقطعا اليـه ، كثير المدح له مختصا بـه »[130] وذكروا أنـه كان رأس مجلسه ، وأنه كان يجلس الى جانب صاعد خليفته كما روى الحاتمين في خبـر زيـارة المتنبي لهـذا المجلس في بغـداد[131]، وروى ابن الصـابي بعض أخبـار أنسـه وسمره معه ، وكان آخر من ينفض من أصحابه لشدة تعلقه به[132].

ثم وصف ابن الصابي في هذا النص نفسـه المهلبي بأرق الصفات ، وأجمـل النعوت ، ممـا اشتهر بـه من التقشف والتنطس والتنظف ، وفي ذلك كله ما يدعونا الى استغـراب أمـر عـلاقتـه بـأبي الفـرج في صـورتـه المـذكـورة ، ودهشتنـا للقـول انـه كـان من نـدمـائـه الخصيصين به ، ومن أبسط ما نعرفه من صفات النديم في ذلك العصر : حسن الأدب ، وجمال الهيئة ، ونظافة المظهر ، وطيب المعشر وما الى ذلك من صفات النديم وأخلاقه التي ألف فيها القدماء كتبا كثيرة[133]، وليس فيها ما ينسجم وصفات أبي الفرج المذكورة ، أويتفق مع ما ذكر من طبيعة علاقته الطويلة والحميمة مع المهلبي .

واذا مـا تجاوزنـا ذلك ، فـاننا نقـع في النص عـلى ملاحظة هامة جدا ، قد يكون فيها مفتاح هذه القضية وسرها ، اذ وجـدنا يـاقوت يقـطع أقوال ابي الصـابي وأخباره ويقول معترضا : « وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي » مفصحا بذلك عن شكه في صحة ذلك الخبر الذي تبدى أبو الفرج من خلاله على الصورة التي أوردها ابي الصابي ، وقد رواه ياقوت بعد ذلك ضمن أخبار أبي رياش[134].

ولدى بحثنا عن أخبار أبي رياش اللغوي ، وقعنا في أقربها عهدا به على فصل كامل في يتيمة الدهر للثعالبي (٤٢٩هـ) عنوانه : « ما أخرج من شعر ابن لنك في الهجاء لأبي رياش » جاء فيه : « وكان أبو رياش باقعة في حفظ أيام العرب وأنسـابها وأشعـارها . . ولكنـه كان عديم المروءة ، وسـخ اللبس ، كثير التقشف ، قليـل التنظف ، وفيه يقول ابن لنك . . . وكان مع ذلك شرها على الطعام . . . سيء الأدب في المؤاكلة ، دعاه أبـو يوسف الزيدي والي البصرة الى مائدتـه ، فلما أخذ في الأكـل مد يـده الى بضعة لحم فـانتهشها ثم ردهـا الى القصعة ، فكان بعد ذلك اذ احضر مائدته أمر بأن يهيأ ليأكل عليه وحده . ودعاه يوما المهلبي الى طعامه فبينما هو يأكل اذ امتخط في منديل العمر ، وبصدق فيه ، ثم أخذ زيتونه فغمزها حتى طفرت نواتها فـأصابت وجـه الـوزيـر ، فتعجب من سـوء أدبـه ، وأحتمله لفـرط علمه »[135].

ثم روى الثعالبي من أخباره التي تجري هذا المجرى أشياء كثيرة ، وطرائف عديـدة ، مما سـار به ذكـره ،

(١٢٨) ن.م : ١٣/ ١٠٥ .
(١٢٩) ن.م : ١٣/ ١٠٨ .
(١٣٠) يتيمة الدهر : ٣/ ٩٦ .
(١٣١) الواضح : ص ١٤ وخزانة الأدب : ١/ ٣٨٥ - ٣٨٦ .
(١٣٢) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٩ .
(١٣٣) انظر الفهرست : ص٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ ومواضع كثيرة .
(١٣٤) معجم الادباء : ٢/ ١٢٦ .
(١٣٥) يتيمة الدهر : ٢/ ٣٥١ .

وأشتهر أمره ، وهجاه به الشعراء ، ووقف عند أصحابه ومعاصروه ، وأتى على ذكره معظم من ترجم له أو ذكره .

ومن الواضح أن هناك تشابها كبيرا بين ماورد في نص أبي الصابي من أقوال وأخبار حول أبي الفرج ، وبين ما ذكره الثعالبي حول أبي رياش ، دون أن يقتصر ذلك على الصفات والنعوت والأخبار ، وانما يتعداها الى الأسلوب والعبارات أيضا ، اذ نقرأ في نص الثعالبي قوله : كثير التقشف ، وسخ اللبس ، واحتمله لفرط علمه . . . كما نقرأ في نص ابن الصابي قوله : شديد التقشف وسخا ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . . وفي ذلك كله ما يوحي باختلاط هذه الأقوال وتلك الأخبار في ذهن ابي الصابي ، ويؤكد الشك فيما نسبه الى أبي الفرج منها ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه من الرواة والأدباء من رواد مجلس الوزير المهلبي حينا بعد حين ، دون أن يكون من ندمائه الخصيصين به وأصحابه ، مما يسوغ صبره عليه ، واحتمال ما ورد منه لفرط علمه .

على أن الأمر لا يقف عند حدود هذا الخبر ، وتلك النعوت وانما يتعداها الى أجزاء أخرى من نص ابن الصابي الذي أورده ياقوت ، وأبدى شكه في بعض أجزائه ، ونقله عنه من أتى بعده من المؤلفين ، ومنهم ابن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) ، الذي وجدناه يقطع أقوال ابن الصابي أيضا ، ويقول في التعليق على البيتين اللذين نسبهما الى أبي الفرج في هجاء المهلبي :

« ويروي هذان البيتان للمتنبي ، رواهما له تاج الدين الكندي »[١٣٦] وكان ابن خلكان قد أكد ذلك من قبل[١٣٧] ، كما أكد نسبتهما الى المتنبي الحضرمي وغيره[١٣٨] .

ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أن ما أورده ابن الصابي حول أبي الفرج من أقوال وأخبار ، وما بناه عليها من نعوت وصفات ، لا يثبت أمام البحث الدقيق ، ولا يقوم على أساس متين ، اذ لم نجد له ذكرا عند غيره ، كما لم نجد له ما يؤيده في مصادر أخرى ، وأبدى شكه في غير ما مؤلف ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه ، مع ما رأيناه فيه من تناقض بين صفات أبي الفرج والمهلبي وما بينهما من تباين في الطباع والعادات ، مما يدعو الى استغراب أمر علاقتهما الوثيقة مدى العمر كله .

ولم يكن خلال بن أبي اسحق الصابي[١٣٩] (٣٥٩ ـ ٤٤٨هـ) من معاصري أبي الفرج ، (٢٨٤ ـ بعد ٣٦٢هـ) وانما كان جده أبو اسحق (٣١٣ ـ ٣٨٤هـ) أحد زملائه في حلقة الوزير المهلبي (٣٥٢هـ) وكان هذا الوزير « لا يرى الدنيا الا به »[١٤٠] اذ كان من خاصة ندمائه وأعوانه ، كما كان أبو الفرج « مختصا به ، ومنقطعا اليه »[١٤١] وأحد شعرائه وندمائه أيضا .

فليس من المستبعد أن يكون بينهما بعض ما جرت العادة به بين الأدباء المتعاصرين من تنافس وصراع ، وقد كان قائما فعلا بين أبي الفرج وعدد من معاصريه كعلي بن المنجم وابنه هرون وأبن سعيد السيرافي وغيرهم ، وكانت له آثاره في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره[١٤٢] ، كما كان من آثاره لدى ابن اسحق تلك الأقوال أو الآراء كلها أو بعضها ، مما كان يحدث به حفيده بعد وفاة أبي الفرج بزمن طويل ، ثم انتقل أثر

(١٣٦) فوات الوفيات : ١/ ٣٥٣ .
(١٣٧) وفيات الأعيان (بولاق) : ١/ ٥٠ .
(١٣٨) تنبيه الأديب : ص ٢٠٤ .
(١٣٩) تاريخ بغداد : ١٤/ ٧٦ .
(١٤٠) معاهد التنصيص : ٢/ ٦٢ .
(١٤١) يتيمة الدهر : ٣/ ٩٦ .
(١٤٢) انظر معجم الادباء : ١٣/ ١٠٩ و ١٢٧ ـ ١٢٨ . ويتيمة الدهر : ٣/ ١٠٠ والفهرست ص : ١٧٣ و ٢١٣ .

ذلك من الجد الى الحفيد ، وكان حصيلته تلك الصورة الشائهة التي رسمها له ، وهو يؤلف كتابا في « أخبار الوزير المهلبي » ومن حوله من الأدباء من خاصة ندمائه وعلى رأسهم جده وأبو الفرج الاصفهاني .

وقد يدفع بنا حسن الظن الى الاعتقاد أن أخبار أبي رياش قد اختلطت في ذهن ابن الصابي بأخبار أبي الفرج معاصره لما بينهما من تشابه في بعض الخصائص العلمية ، ولصلتها معا بالوزير المهلبي ، وأن جده ربما كان يحدثه عن أبي رياش وأخباره ، فنسب ذلك الى أبي الفرج ، وكان مهيأ له في الأصل .

ومهما يكن في أمر ، فان علينا أن نبحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية بعيدا عن هذا النص ولدى غير صاحبه من المؤلفين من معاصري أبي الفرج وتلامذته الكثيرين ممن ترجم له ، ونقل الينا بعض أخباره ، أو لدى غيرهم ممن روى عنهم هذه الأخبار مباشرة ، واستكمال جوانب هذه الصورة من خلال مؤلفاته وآثاره وأشعاره ، مما يمكننا من الكشف عن أبعادها المختلفة ، وألوانها المتنوعة .

على أننا لا نكاد نعثر في هذه المصادر على كثرتها على ما يعين على رسم هذه الصورة ، وبامكاننا أن نعزو ذلك الى أن أصحاب التراجم قلما يطيلون الوقوف عند غيرها من الخصال الحميدة أو الذميمة التي تخرج من مألوف عصرهم ، وتستدعي الوقوف عندها حقا

فقد ترجم له ابن النديم (نحو ٣٨٥هـ) معاصره وأحد أصحابه الذين حدثوا عنه ، فذكر اسمه ونسبه وبعض تصانيفه وقال أثناء ذلك : « وكان شاعرا مصنفا أديبا »(١٤٣) دون أن يشير الى شيء من صفاته وأخلاقه ، بينما وجدناه يطيل الوقوف عند ما عرف به غيره من معاصريه من دنيء الصفات والخصال كجحظة البرمكي فقال عنه بعد أن نوه بسعة علمه وشاعريته : « وكان ـ مع ما وصفناه به بعيدا عن أدب النفس ، وكان وسخا ، وفي دينه بعض العهدة ، بل العهدة كلها »(١٤٤) وكذلك كان شأنه مع غيره ممن عرف بمثل هذه الصفات ممن ترجم لهم في كتابه .

كما ترجم له الحافظ المحدث أبو نعيم الأصبهاني (٤٣٠هـ) في « ذكر أخبار أصبهان » ولم يتعرض له ، أو يشير الى صفاته وأخلاقه ، وكان أحد معاصريه ، وقد اتصل به ، ولم يقدر له سماع منه(١٤٥) .

وقد وجدنا الثعالبي (ـ ٤٢٩ هـ) يخصص فصلا كاملا بأخبار أبي رياش وصفاته الدنيئة التي نسب ابن الصابي بعضها الى أبي الفرج ، دون أن نجد في ترجمته للأصفهاني سوى ما يزينه ، ويرفع من قدره فقال : « وكان من أعيان أدباء بغداد ، وأفراد مصنفيها وله شعر يجمع اتقان العلماء واحسان الظرفاء » ولا شيء بعد ذلك سوى سرد بعض مؤلفاته وأشعاره .(١٤٦)

كذلك فعل الخطيب البغدادي (ـ ٤٦٣ هـ) في ترجمته له ، اذ أورد فيها ما سمعه من ألسنة بعض تلامذته ومعاصريه حول جرحه وتعديله من أقوال ، وليس فيها اشارة الى صفاته وأخلاقه أيضا .(١٤٧)

ونستطيع القول ان كتب التراجم التي وقفنا عليها ، وكان لأبي الفرج ذكر فيها تكاد تجمع على ما ورد في هذه المصادر المذكورة من الاشادة بسعة علمه ، وكثرة محفوظه ، وجودة شعره ، وكثرة تآليفه والاشارة الى صفاته وخصاله اذ لم يكن معروفا بما عرف به أبو رياش وجحظة وأضرابهما من شيء الخصال والصفات ، فيشهر به كما شهر بهما ، ويروى ذلك عنه كما روى

(١٤٣) الفهرست : ص ١٧٢ .
(١٤٤) الفهرست : ص ٢١٤ .
(١٤٥) يتيمة الدهر : ٣/٣١ـ ٩٦ـ ١٠٠ .
(١٤٦) ذكر أخبار أصبهان : ٢/
(١٤٧) تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ـ ٤٠٠ .

عنهما ، كما لم يتميز بما يتميز به الطبري أو الأنباري من صفات نبيلة فاح عطرها وترددت أصداؤها في كتب الأدب والتراجم ، بل كان وسطا بين معاصريه في ذلك ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق عن هذه الجوانب في شخصيته لدى تلامذته ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره ، باستثناء ابن الصابي من المتأخرين دون أن نقع في هذه الكتب كلها على شيء من أخباره أو بعض ما يؤيدها ، ما دعانا الى الشك فيها ، كما شك قبلنا من نقلها عنه ، ثم أتينا على توضيح مواطن الضعف فيها ، وأفضى بنا ذلك الى دفعها وردها .

على أننا لن نعدم وجود بعض الأخبار التي يمكن لها أن تساعدنا في البحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية ، بجوانبها الايجابية أو السلبية ، ومن ذلك ما رواه ابن الصابي والتنوخي وغيرهما من أخبار علاقته مع الوزير المهلبي ، وصحبته الطويلة له ، وقد وصفوه بأنه كان نديما له ، وهو الوصف الذي يرتبط بجملة من الخصائص التي يجب توافرها في النديم عادة ، كطيب المعشر ، وحسن المظهر وشدة التهذيب وغير ذلك مما أشرنا اليه قبل قليل .

ومما يروى من أخباره التي تدل على لطف مداخله ، وتؤكد سرعة بديهته وخاطره ، وحبه للنكتة والنادرة ، وكراهيته للكذب أن القاضي الجهني كان يتردد على مجلس الوزير المهلبي ، فيورد من الحكايات والأحاديث مالا يعلق بقبول ، أو يدخل في معقول ، ومنها قصة النعنع التي يتشجر فيصنع من خشبه السلاليم ، وقد فجرت هذه القصة صبر أبي الفرج الذي نفد معها ، فحكى له قصة الحمام الذي يبيض ، ثم يفقس عن طست وأباريق ، فطن معها الجهني الى قصده منها « فانقبض بعد ذلك عن كثير مما كان يحكيه »(١٤٨)

وقد خلف ميله الى الدعابة آثاره في تآليفه ، فوجدناه يقول في مقدمة الأغاني :

« ولم يزل متنقلا بها من فائدة الى مثلها ، ومتصرفا فيها بين جد وهزل » وأورد فيه بعض الطرف والنوادر ، وعلل ذلك تعليلا نفسيا تمليه مادة كتابه الطويلة ، « ليكون القارىء . . . أنشط لقراءته وأشهى الى تصفح فنونه » .(١٤٩)

على أن ميله الى الدعابة لا ينفي عنه حدة المزاج والطبع ، فكثيرا ما تترافق هاتان الصفتان لدى عدد كبير من الناس ، وتكون الأولى مسخرة لخدمة الثانية ، كما هو الشأن لدى أبي الفرج ، اذ اشتهر باجادة فن الهجاء ، وهو الفن الذي يتفق مع هذه الصفات عادة ، لما فيه من آثار الدعابة والسخرية ، وحدة المزاج والطبع ، فوجدناه يهجو عددا من أصحابه ومعاصريه من الأدباء هجاء ساخرا يجرى مجرى الدعابة ، كهجائه أبا الحسن طازاد ، والقاضي الجهني وأبا سعيد السيرافي والبريدي ، في بعض الأبيات من شعره(١٥٠) ، وهجائه علي بن المنجم وابنه هرون في كتابين من كتبه سمى أولهم : « الفرق والمعيار بين الأوغاد والأحرار » ، والثاني « صفة هرون » ورد عليه علي بن المنجم بكتاب أسماه : « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط »(١٥١) .

واذا كنا لا نعرف عن هذه الكتب شيئا ، فان في عناوينها ما يوحى بما كان بينه وبين معاصريه من خلافات ، وتؤكد حدة طبعه ، وكان من آثارها تلك الصورة التي رسمها ابن الصابي له ، وتأثر فيها بآراء جده فيه ، وذكر أثناءها أن « الناس في ذلك العهد كانوا يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه »(١٥٢) .

(١٤٨) معجم الأدباء : ١٣/ ١٢٣ ـ ١٢٤ .
(١٤٩) الأغاني : ١/ ١ ـ٢ .
(١٥٠) انظر الحاشية رقم ٢٥ .
(١٥١) الفهرست : ص١٧٣ ثم انظر : ٢١٣ .
(١٥٢) راجع النص . المذكور سابقا . معجم الأدباء : ١٣/ ١٠١ .

وقد ورد في بعض أخباره أيضا بعض ما يدل على عاداته الصحية التي ترتبط بمزاجه النفسي هذا برباط وثيق ، فذكر التنوخي أن « من طريف أخبار العادات أني كنت أرى أبا الفرج الأصفهاني الكاتب نديم أبي محمد المهلبي ، وكان أكولا نهما ، فكان اذا ثقل الطعام في معدته ، تناول خمسة دراهم فلفلا مدقوقا ، ولا يؤذيه ، ولا تدمع منه عيناه ، وهو مع ذلك لا يستطيع أن يأكل حمصة . . . فلما كان قبل فالجه بسنوت ، ذهبت عليه العادة في الحمص فصار يأكله ولا يضره ، وبقيت عليه العادة في الفلفل » .(١٥٣)

واذا كانت هذه الأخبار أو الأقوال قد أوضحت بعض الجوانب الظاهرة في شخصيته ، فان هنالك جانبا آخر يكشف لنا عن خفاياها العميقة ، وهو اهتمامه الشديد بالطير والحيوان ، وحبه لها ، وشغفه بها ، اذ قامت بينه وبينها ألفة قوية ، وصلة حميمة تكشف عن نفسه الشاعرة ، وروحه المرهفة ، فجمع في داره عددا منها ، ومن ذلك سنوره الذي كان يدعوه يققا لشدة بياضه ، وقد روضه على استقبال الضيوف عند مدخل الدار ببعض الأصوات والحركات كما روى من أخباره(١٥٤) وديكه أبو النذير الذي وافاه الأجل المحتوم بعد طول عشرته له ، فرثاه بقصيدة « من مختار الشعر ونادر القصيد » كما قال بعض القدماء في تقديرها ، ومنها قوله :(١٥٥)

خطب طرقت به أمر طروق
فظا الحلول على غير شفيق
فكأنما نوب الزمان محيطة
بي راصدات لي بكل طريق
ذهبت بكل مصاحب ومناسب
وموافق ومرافق وصديق
حتى بديك كنت آلفه
حسن إليّ من الديوك رشيق
لهفي عليك أبا النذير لو انه
دفع المنايا عنك لهف شفيق
أبكى اذا أبصرت ربعك موحشا
بتحنن وتأسف وشهيق

وله من قصيدة في وصف قطه وصفا بديعا أتى في مطلعه على ذكر عداته التقليدى للفار فقال :(١٥٦)

يا لحدب الظهور قعص الرقاب
لدقاق الأنياب والأذناب
زال همي منهن أزرق تركى
(م) السبالين أنمر الجلباب
قرطوه وشنقوه وحلوه
(م) أخيرا وأولا بالخضاب
فهو طورا يمشى بحلى عروس
وهو طورا يخطو على عناب
حبذا ذاك صاحبا هو في الصحبة(م)
أوفى من أكثر الأصحاب

وله بعد قصائد أخرى في الطير والحيوان ، تعبر عن ولعه الشديد بها ، وكان على ما يبدو طبيبا خبيرا بأدوائها ، فقيل انه من العلماء بالجوارح والبيطرة(١٥٧) ، وروى أبو اسحق الصابي في خبره أنه قصد داره مع بعض أصحابه فوجده مشغولا بحقن يقق لقولنج لحقه ، فورد عليهم « عظم مورد لتناهيه في القذارة »(١٥٨) فاعتذروا منه وأنصرفوا ، ثم كانت صلته بالطير والحيوان سببا في الاساءة اليه بعد ذلك وقد خلفت هذه العلاقة آثارها في الأغاني أيضا ، اذ وقفت فيه عند عدد كبير من شعراء الطير والحيوان ، وأورد لهم فيها أشعارا كثيرة ، وكانت أطول قصيدة رواها في هذا

---

(١٥٣) معجم الأدباء : ١٣/١٠٨ .
(١٥٤) ن.م : ١٣/١٠٥ .
(١٥٥) مقدمة الأغاني ـ ط دار الكتب : ١/ ٢٦ ـ ٢٨ .
(١٥٦) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٥ وزال : فرق ـ والسبالان : الشاربان ـ وأنمر : مرقط وقرطوه ـ ألبسوه القرط ، وكذا شنفوه .
(١٥٧) تاريخ بغداد : ١١/ ٣٩٩ .
(١٥٨) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٤ ـ ١٠٥ .

الكتاب كله هي قصيدة محمد بن يسير في وصف شاة وهجائها ، وعدة أبياتها واحد وخمسون بيتا من الشعر .(١٥٩)

ذلك هو مجمل ما أمكن لنا الوقوف عليه مما يتصل بشخصية أبي الفرج وصفاته من أقوال وأخبار وأشعار ، على قلة ذلك كما ذكرنا من قبل ، وبينا السبب فيه ، وسنجد في الحديث عن أخلاقه بعض ما يساعد على الكشف عن جوانب أخرى من شخصيته أيضا .

أخلاقه وسلوكه :

وقد ذكرنا أن أخلاقه لم تكن موضع اهتمام معظم من ترجم له أو ذكره من المؤلفين ، مع ما هو معروف عنهم من كثرة الحديث عن هذا الجانب في حياة الرجال عادة ، ومن ذلك حديثهم عن المرزباني محمد بن عمران (ـ ٣٧٨ هـ) أحد كبار الأدباء والنقاد من معاصريه ، اذ نجد معظم من يترجم له أو يذكره يشير الى ولعه بشرب الخمرة ، وغرامه بها ، حتى قيل « وكان عضد الدولة يجتاز ببابه فيقف حتى يخرج اليه ، فيسلم ويسأله عن حاله فيقول : وكيف حال من هو بين قارورتين يعني المحبرة وقدح النبيذ » .(١٦٠)

وكذلك كان شأنهم مع ابن دريد ، « وكان قد ابتلي بشرب الخمرة ، ومحبة سماع العيدان »(١٦١) فذكر ذلك عنه كل من ترجم له ، أو روى أخباره ، دون أن يغفلوا الاشادة بسعة علمه ، وصدق روايته وحسن درايته ، شأنه في ذلك شأن غيره من أمثاله من العلماء الذين وقف عند أخبارهم المؤلفون ، ولم يكن هنالك من سبب يدعوهم الى التستر عليهم ، أو الغض منهم .

على أننا لم نجد أحدا من هؤلاء جميعا يتعرض الى أخلاق أبي الفرج ، أو يغض منها ، ومنهم عدد كبير من معاصريه وغرمائه ، وان كان ابن الجوزي (ـ ٥٩٧ هـ) بعد ذلك قد استنتج من بعض ما ورد في الأغاني وغيره من أخبار الشعراء على أخلاق صاحبه فقال : « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبروايته ، فانه يصرح في كتبه بما يوجب الفسق ، ويهون شرب الخمر ، وربما حكى ذلك عن نفسه ، ومن تأمل كتاب الأغاني رأى كل قبيح ومنكر » .(١٦٢)

ومن الواضح أن هذا القول يستند أساسا على ما يمكن أن يتكشف للقارىء من صفات المؤلف وأخلاقه ، دون الاعتماد على أخباره الصحيحة ، وآراء أصحابه ومعاصريه فيه ، وفي ذلك مجال واسع للجدل والنقاش .

فليست أخبار الأغاني مقصورة على الخمرة وشعرائها ، اذ لا مجال للمقارنة بين أخبار هؤلاء الشعراء ، وغيرهم من الصحابة والفقهاء والمحدثين وأهل الجد والرصانة من شعراء الجاهلية والاسلام وغيرهم ممن يحفل الأغاني بأخبارهم وأشعارهم التي تتجاوز كثيرا أخبار غيرهم فيه وأشعارهم .

واذا كنا لا نجد في ذكره لشعراء الخمرة أو المجون وروايته أشعارهم ضيرا ، ولم نجد أحدا من القدماء يغض منه بسبب من ذلك ، وانما وجدناهم يجمعون على الاشادة بالأغاني ومؤلفه ، فان بامكاننا مع ذلك أن نقف قليلا عند أهم شعراء الخمرة والمجون في هذا الكتاب ، وسنجد أنفسنا أمام حقيقة قد تدعوا الى الدهشة حقا .

ومن أشهر هؤلاء الشعراء مسلم بن الوليد ، اذ نقرأ في تصدير أبي الفرج لأخباره قوله : « وكان مسلم حسن النمط ، جيد القول في الشراب ، وكثير من الرواة يقرنه

(١٥٩) الأغاني : ١٤/ ٢٠-٢٦ . وانظر أخبار أبي دؤاد : ١٦/ ٢٧٣ وطفيل الغنوي : ١٥/ ٣٤٩ وعدي بن الرقاع : ٩/ ٢١٠ ، وعتيبة بن مرداس : ٢٢/ ٢٣٧ ، والقاسم بن يوسف : ٢٣/ ١١٨ وغيرهم .

(١٦٠) تاريخ بغداد : ٣/ ١٣٥ - ١٣٦ . وانظر الفهرست : ص ١٩٦ وانباه الرواة : ٣/ ١٨٠ والوفيات : ٤/ ٣٥٤ والشذرات ٣/ ١١١ .

(١٦١) المختصر : ٣/ ٩٩ . وانظر معجم الأدباء : ١٨/ ١٢٨ - ١٢٩ .

(١٦٢) المنتظم : ٧/ ٤٠ ونقل النص ابن الأثير في البداية والنهاية ١١/ ٢٦٣ . وفيه العشق بدل الفسق .

بأبي نواس في هذا المعنى »(١٦٣) وقد استغرقت أخباره أكثر من ثمانين صفحة ، وتضمنت كثيرا من أشعاره في أغراض شتى ، دون أن نجد بينها بيتًا واحدا في الخمرة أو المجون .

وكذلك كان شأنه مع الرقاشي ، اذ صدر أخباره بقوله : « وكان مع تقدمه في الشعر ، ماجنا خليعا متهاونا بمروءته ودينه ، وقصيدته التي يوصي فيها بالخلاعة والمجون مشهورة وأولها :(١٦٤)

أوصى الرقاشيُّ الى اخوانه
وصية المحمود من ندمائه » .

ثم لا نقع من أخباره التي رواها وأشعاره على بيت آخر له في الخمرة أو المجنون .

أما أخبار أبي نواس ، فانه اقتصر منها على أخباره مع جنان خاصة ، وأشار الى أنه افرد سائر أخباره في وضع آخر ،(١٦٥) دون أن يكون لها وجود في الأغاني كله ، ومن المرجح لدينا أنه قد أغفل ذكرها بعد أن وعد به ، ولم تسقط من الكتاب كما هو شائع ومعروف(١٦٦) .

على أن ذلك لا يعني أنه لم يوله هؤلاء الشعراء عنايته ، فالأغاني حافل بأخبارهم وأشعارهم التي تتصل باللهو والمجون ، قدر ما هو حافل بأخبار وأشعار غيرهم من الصحابة والزهاد والفقهاء والمحدثين وغيرهم من الشعراء ، دون أن يكون في ذلك كله دليل على حسن أخلاقه أو سوئها اذ طالما وجدنا غيره من المؤلفين يعنى بهؤلاء الشعراء ، ومنهم من خص شعراء الخمرة بكتب مفردة ، « فالشعر بمعزل عن الدين »(١٦٧) كما يقول القاضي الجرجاني في الوساطة .

واذا كنا لا نجد لدى أصحاب التراجم اشارة الى أخلاقه وسلوكه ، وان أبا الفرج نفسه قد روى لنا بعض الأخبار التي تدل على ذلك في كتبه ، ومنها قصة خروجه الى دير الثعالب في ظاهر بغداد « للنزهة ومشاهدة اجتماع النصارى هناك ، والشرب على نهر يزدجرد الذي يجرى على باب هذا الدير »(١٦٨) كما قال في أدب الغرباء .

وروى لنا في هذا الكتاب أيضا قصة أخرى من قصص الشبيبة والصبا ، اذ كان يألف فتى من أولاد الجند ، كان في نهاية الحسن ، وسلامة الخلق ، يحب الأدب ، ويميل الى أهله ، ولم يزل يعمل به قريحته حتى عرف صدرا من العلم ، وجمع خزانة من الكتب ، فمضت له معه سير ومكاتبات وأشعار ، كان يتمنى لو جمعها في كتاب مفرد .(١٦٩)

كما روى أبو الفرج نفسه أنه سكر مع الوزير المهلبي وبعض ندمائه ، وانفض مجلسهم ، ولم يبق فيه غيرهما ، فطلب المهلبي منه أن يهجوه ، وألح في ذلك ، وأقسم عليه ، فهجاه بشطر ، وحلف ألا يكلمه أو يزيد عليه ، فأجازه المهلبي وأكمله(١٧٠) .

وفيما عدا هذه الأخبار الثلاثة التي رواها أبو الفرج نفسه ، فاننا لم نقف على خبر آخر غيرها أو رأى آخر على أخلاقه وسلوكه ، وفي ذلك ما يؤكد أنه كان انسانا عاديا بين معاصريه لم يشتهر أمره بالفسق أو المجون ، ولم يعرف بورع أو تدين ، فيذكر ذلك عنه في جملة ما ذكره أصحابه وتلامذته على تهتك أو سرف .

وقد تناول بعض المعاصرين هذا الرأى المفرد واليتيم ، كما تناولوا من قبل أقوال ابن الصابي وأخباره

---

(١٦٣) الأغاني : ٣١/٢٠ .
(١٦٤) ن.م : ٢٤٦/١٦ .
(١٦٥) ن.م : ٦١/٢٠ .
(١٦٦) راجع في ذلك بحثا : « مواطن الخلل والاضطراب في كتاب الأغاني » . مجلة المناهل - الرباط - ع ٢٧ - س ١٩٨٣ - ص ٣٣٨ - ٣٦٣ .
(١٦٧) الوساطة : ص ٦٤ .
(١٦٨) أدب الغرباء : ص ٣٤ . وانظر في دير الثعالب : معجم البلدان : ٥٠٢/٢ .
(١٦٩) ن.م : ص ٨٣ .
(١٧٠) معجم الأدباء : ١٠٨/١٣ .

اليتيمة المفردة أيضا ، وتوسعوا في ذلك كثيرا ، فذهب بعضهم الى القول : « وكان مسرفا أشنع الاسراف في اللذات والشهوات »[171] وأنه كان يهتم بابراز الجوانب الضعيفة من حياة الشعراء مما يمثل شخصيته وأخلاقه ، فكان الأغاني لـذلك « أحفـل كتاب بـأخبار الخلاعة والمجنون »[172] دون أن يكون لذلك كله ما يؤكده في الأغاني ، أو في أخبار صاحبه وآراء أصحابه ومعاصرية فيه .

والرأى الذي تدل عليه كتبه وآثاره وأشعاره وأخباره وتراجمه أنه كان وسطا بين معاصريه ، لم تخل حياته من شيء من اللهو في بعض الفترات ، دون أن يعرف بذلك أو يشتهر كما عرف به غيره واشتهر ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق حول أخلاقه وسلوكه ، كما كان ذلك السكوت عن صفاته وخصاله ، مما يؤكد أمر تـوسطه واعتداله ، وقد عبر عن ذلك بنفسه حين قال : «ان التـوسط في كـل شـيء أجمـل، والحـق أحـق أن يتبع»[173] .

بيد أن ما ذهب اليه ابن الجوزى وتابعه فيه معظم المعاصرين مرتبط حد بعيد بقوله عنه « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبروايته ، فانه كان يصرح في كتبه بما يوجب الفسق . . . » وتلك مسألة أخرى لا تخلو من الوهم والتخليط أيضا .

مذهبه الديني ومعتقده :

اشتهر أمر أبي الفرج بالتشيع في المذهب ، وكان لهذه المسألة ذيول كثيرة في كتب القدماء والمعاصرين ، لما لها من ارتباط بمروياته وأخباره ، وما لها من صلة بشخصيته ومعتقداته في نظر بعض المؤلفين ، وان كان بعضهم قد أبدى شكه في صحتهـا ، دون أن يتعدى حـدود هذا الشـك الى اليقين ، كما تفرض ذلـك قواعـد البحث الموضوعي السليم .

وما دام الشك قائما في صحة هذه المسألة ، فان علينا أن نتحرى أصولها وفروعها ، ونتقصى آثارها في مؤلفاته وكتبه ، ونكشف عن حقيقة مذهبه ومعتقده .

ولا بد لنا قبـل ذلك من التـذكير بـظروفه العـائلية وظروف عصره السياسية والمذهبية ، اذ كان أبو الفرج ينتسب الى آخر خلفاء بني أمية مروان بن محمد[174] أو « الشجرة الملعونة »[175] كما يقول بعض أهل التشيع من المؤلفين ، وقد اجتثت جذور هذه الشجرة من باطن الأرض بعد أن زالت دولة الأمويين ، ثم أصابهم من بعد ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدى أبناء عمومتهم من العبـاسيين وأشيـاعهم ، [176] فتفرقـوا في أقـطار الأرض بـددا ، واتجه عـدد منهم الى الأندلس ومصـر وأصبهان وغيرها من البلدان المعروفة بمناصرة الأمويين وأهل السنة .[177]

وقد عاش أبو الفرج حياته في ظل حكم البويهيين ، وكـانوا من غـلاة الشيعة شـأنهم في ذلك شـأن معظم الفرس والديلم ، وقد أضفوا على مذهبهم صبغة رسمية بعد استيلائهم على الحكم والخلافة العباسية في العراق وفـارس ، وأظهـروا تعصبهم الشـديـد لآل البيت وشيعتهم ، وأكـرهـوا النـاس عـلى مشـايعتهم في ذلك[178] .

وقد كثرت الفتن الطائفية في ذلـك العصر ، وزداد التعصب ، وظهرت ردود الفعل عـلى صورة دعـوات جديدة ، صار الأدباء والمفكرون مضطرين الى مسايرة

(١٧١) النثر الفني : ١/ ٢٨٨ .

(١٧٢) ن.م وانظر صاحب الأغاني : ص ١٣٢ و ١٤٩ و ١٥١ ومصادر الأدب : ١/ ١٧٠ وأبو الفرج الأصمعي : ص ١٣٤ .

(١٧٣) الأغاني : ١٦/ ٣٨٣ .

(١٧٤) جمهرة أنساب العرب : ص ١٠٧ وانظر المصادر السابقة .

(١٧٥) روضات الجنات : ٥/ ٢٢١ .

(١٧٦) انظر الكامل : ٥/ ١٧٤ والأغاني : ٤/ ٤٤٣ .

(١٧٧) انظر جمهرة أنساب العرب : ص ١٠٧ . وظهر الاسلام : ٢/ ٥ .

(١٧٨) انظر في ذلك الكامل : ٨/ ٣٣٩ وابن خلدون : ٣/ ٨٨٥ وشذرات الذهب : ٣/ ٩ .

حكامهم وعامة الناس في عصرهم ، وكان يحيى المكي « يخفي ولاءه لبني أمية أشد الخفاء »(١٧٩) ، وقتل أبو العبر الهاشمي بيد أحد الشيعة « لقولة قالها في حق علي (ر) استحل بها دمه »(١٨٠) ، وتوفي أبو بكر الصولي بالبصرة « مستترا لأنه روى خبرا في حق علي (ر) فطلبته العامة والخاصة لتقتله »(١٨١) ، واتهم ابن المعتز قبل ذلك بالنصب والعداوة لآل البيت من الطالبيين والشيعة فأدى ذلك الى مقتله كما هو معروف من أمره(١٨٢) ، وظل أبو الفرج نفسه يعرض عن ذكر نسبه الأموي الصريح ، ويكتفي من ذلك بالقول في مقدمة الأغاني : « هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصفهاني »(١٨٣) .

فاذا ماعرفنا هذه الظروف كلها ، أمكن لنا تقدير موقع أبي الفرج في عصره ، وحاجته الشديدة الى اظهار المحبة والولاء لآل البيت وأشياعهم ، دون أن يعني ذلك تشيعه في مذهبه الديني ومعتقده كما هو معروف لدى معظم المؤلفين .

فقد ترجم له ابن النديم معاصره ، ولم يصفه بالتشيع ، كما لم يذكر له كتابا في الفصل الذي خصصه لمؤلفي الشيعة وآثارهم ، مع أن كتابا معروفا هو « مقاتل الطالبيين » وغيره ما يمكن أن يدرج في قائمة هذه الكتب والآثار(١٨٤) .

كما ترجم له معاصره أبو نعيم الأصبهاني في « ذكر أخبار أصبهان » وهو مخصص برواة الحديث النبوي الشريف ، دون أن يشير الى تشيع فيه ، مع ما لذلك من صلة قوية بموضوع كتابه .(١٨٥)

وروى عنه الدار قطني تلميذه « ولم يتعرض له »(١٨٦) ، كما لم يتعرض له من روى عنه الحديث النبوي من تلامذته كعلي الرزاز وابن دوما وابراهيم بن مخلد وغيرهم من المحدثين الذين يولون هذا الجانب عنايتهم الشديد كما هو معروف(١٨٧) .

ونقل الينا أبو علي المحسن بن أبي القاسم التنوخي بعض أخباره ، ومن ذلك قوله « ومن الرواة المتسعين الذين شاهدناهم أبو الفرج الأصفهاني ، فانه كان يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والحديث المسند والنسب ما لم أر قط من يحفظه مثله ، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ، ويحفظ دون ما يحفظ منها علوما أخرى منها اللغة والنحو والخرافات والسير والمغازي ومن آلة المنادمة شيئا كثيرا ، مثل علم الجوارح والبيطرة ونتف من الطب والنجوم والأشربة وغير ذلك »(١٨٨) .

راوية متسع حقا هذا الذي يحفظ ذلك كله ويرويه . بيد أن كلمة « المتسعين » مع وضوح مقصدها ودلالتها لما أتى بعدها مما يوضح معناها ، قد نقلت من كتاب الخطيب البغدادي محرفة ومصحفة سهوا أو عمدا الى : المتشيعين ، فصار أبو الفرج متشيعا وكان متسعا ، ونقل هذه الكلمة على هذه الصورة المحرفة كل من أتى بعد الخطيب من المؤلفين الى عصرنا هذا ، وصارت من أقوى الأدلة على تشيع أبي الفرج لديهم (١٨٩) .

---

(١٧٩) الأغاني : ٦/ ١٧٣ .
(١٨٠) ن.م : ٢٣/ ٢٠٤ .
(١٨١) وفيات الأعيان : ٤/ ٣٦٠ .
(١٨٢) طبقات الشعراء المحدثين : مقدمة المحقق : ص ١٢ ،
(١٨٣) الأغاني : ١/ ١ .
(١٨٤) الفهرست : ص ١٧٢ - ١٧٣ وانظر ٣٢١ - ٣٢٨ و ٢٦٣ - ٢٦٨ و ٢٧٨ - ٢٩٣ .
(١٨٥) ذكر أخبار أصبهان : ١/ ٢٢ .
(١٨٦) لسان الميزان : ٤/ ٢٢٢ .
(١٨٧) انظر تاريخ بغداد : ١١/ ٣٩٨ - ٣٩٩ .
(١٨٨) ن.م : ١١/ ٣٩٩ - وقد روى الخطيب هذا الخبر عن علي بن المحسن التنوخي .
(١٨٩) انظر معجم الادباء : ١٣/ ٩٦ وانباه الرواة : ٢/ ٢٥٢ والوفيات ٣/ ٣٠٧ وغيرها من المصادر والمراجع المذكورة .

على ان الأمر لايقف عند حدود هذه الكلمة المحرفة فحسب ، وانما يتعداها الى ماتفرد به محمد بن أبي الفوارس (٣٣٨ ـ ٤١٢هـ) اذ قال « وكان أمويا ، وكان يتشيع »[١٩٠] ولم يكن لذلك مايؤيده لدى غيره من أصحابه ومعاصريه ومن ترجم له أوذكره سوى تلك الكلمة المحرفة . .

ومهما يكن من أمر فقد شاع تشيع أبي الفرج في كتب المتأخرين ، ولم يكن لهم في ذلك من دليل سوى ما ذكرناه ، ونقله الخلف عن السلف على أنه حقيقة ثابتة أيضا ، وان كان بعضهم قد أثار حول هذه المسألة شكوكا مختلفة ، فقال ابن الأثير « وكان شيعيا ، وهذا من العجب »[١٩١] ، وقال الذهبي في العبر : « ومن العجائب أنه مرواني يتشيع »[١٩٢] ، وقال في ميزان الاعتدال : « شيعي وهذا نادر في أموي »[١٩٣] ، وقال ابن حجر : « شيعي زيدي ، وهذا نادر في أموي »[١٩٤] .

غير ان بعض الشيعة من المؤلفين لم يكتف بذلك ، بل أنكر نكرانا مبينا أن يكون لهذا التشيع المزعوم ظل من حقيقة ، وأيد رأيه بعدة دلائل قوية ، فقال الخونساري « وأياما وجد في كلماته من المديح ، ففيه أولا أنه غير صريح ، ولو سلم فهو محمول على قصد التقرب الى أبواب ملوك ذلك العصر ، المظهرين لولاية أهل البيت غالبا ، والطمع في جوائزهم العظيمة بالنسبة الى مادحيهم ، كما هو الشأن لدى كثير من شعراء ذلك الزمان ، فان الانسان عبد الاحسان ، مع أني تصفحت كتاب أغانيه المذكور اجمالا ، فلم أرفيه الا هزلا وضلالا ، أو بقصص أهل الملاهي اشتغالا ، وعن علوم أهل بيت الرسالة اعتزالا ، مضافا الى كون الرجل من الشجرة الملعونة في القرآن ، وداخلا في سلسلة بني أمية وآل مروان ، فكيف يمكن وجود رجل من أهل الأيمان في قوم توجه الى قاطبتهم الألعان على أي لسان ، ومن أي انسان ؟! »[١٩٥] .

ومع مافي هذا القول من تعصب مذموم الا انه من الأقوال القليلة التي تفصح عن موقف واضح ومحدد من تشيع الأصفهاني ، اذا اعتمد فيه صاحبه على عدد من الأدلة القوية التي تفضي الى نفيه واستبعاده ، ما دام لايتفق مع أصله ونسبه وبيئته ، ولا تفصح عنه كتبه وآثاره وأخباره .

ولسنا نشك في أن الخونساري قد قرأ مقاتل الطالبيين أو أطلع عليه وتصفحه اجمالا كما فعل باغاني ، فلم يجد فيه مايدل على التشيع ، ان لم يرفيهما ما رأيناه من صد عنه واعراض .

ومع أن جل المعاصرين قد رددوا أقوال القدماء في تشيع أبي الفرج ، ووثقوابصحتها ، الا أن بعضهم قد تابعهم في شكهم واستغرابهم لذلك ، ومنهم د . محسن غياض في بحثه حول « التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول » اذ أبدى تعجبه الشديد واستغرابه من موقف أبي الفرج في أغانيه من شعراء الشيعة ، واغفاله ذكر أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وقرن هذا الموقف بموقف ابن المعتز منهم ، وأبدى حيرته لذلك ، لما هو معروف لديه من أمر تشيع الأصفهاني ، فلم يجد لذلك ما يسوغه في ذهنه ولم يتعد حدود هذه الحيرة والاستغراب .[١٩٦] .

كما صرح الأستاذ شفيق جبري أنه لم يجد في الأغاني مايدل على تشيع صاحبه ، وانْ كان فيه مايؤكد تعصبه للأمويين ، فمضى بتتبع أخبارهم فيه ، دون أن يرصد

---

(١٩٠) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .
(١٩١) الكامل : ٥٨/٨ .
(١٩٢) العبر : ٣٠٥/٢ .
(١٩٣) ميزان الاعتدال : ١٢٣/٢ .
(١٩٤) لسان الميزان : ٢٢١/٤ .
(١٩٥) روضات الجنات : ٢٢١/٥ .
(١٩٦) التشيع وأثره في شعر العصر العباسي : ص ٧٢ .

أخبار الشيعة والطالبيين وأشعارهم ، وذلك لب الموضوع وجوهره[١٩٧] .

ومع هذه الأقوال والآراء والشكوك ، لانجد أمامنا من سبيل سوى النظر في مؤلفات أبي الفرج وآثاره وأشعاره التي يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة مذهبه ، وتؤيد أمر تشيعه أو ترده .

وأول كتاب ألفه الأصفهاني في حياته العلمية هو « مقاتل الطالبيين » الذي يتناول فيه سير نيف ومائتين من قتل الطالبيين وشهدائهم منذ زمن الرسول (ﷺ) الى الوقت الذي انتهى فيه من تأليفه سنة (٣١٣هـ) .[١٩٨]

ويدل عنوان هذا الكتاب ـ بداءة ـ على نزعة شيعية ظاهرة ، مع أنه لم يكن أول من تصدى لهذا الموضوع من المؤلفين ، وانما سبقه اليه عدد كبير من المؤلفين من أهل السنة أو التشيع أو غيرهم ، اذ وجدوا فيه مجالا للتقرب الى الحكام من أشياع الطالبيين ، وأشبعوا من خلاله رغبة عامة الناس في عصرهم ، ووجدوا فيه مجالا للشهرة لذلك[١٩٩] .

وليس من العسير علينا استجلاء موقفه من هؤلاء الطالبيين ، ومن كان على صلة بالتشيع منهم بخاصة ، من خلال عرضنا لأسلوبه في تناول أخبارهم ، وصدنا لأقواله فيهم ، وآرائه حولهم .

وأهم شخصية منهم جميعا شخصية الامام علي (ر) ، وقد أفرد لسيرته عشرين صفحة كاملة (٢٠٠) ، بدأها بذكر لقبه : حيدرة ، ثم لقبه الآخر : أبي تراب وأكد أن الرسول (ﷺ) قد لقبه به بعد خلافه مع فاطمة ، وأورد ذلك في سياق حديث مسند ، دون أن يكون في ذلك مايستغرب في ظاهر الأمر .

بيد أن أبا الفرج نفسه قد روى لنا في الأغاني قصة تدل على انكار الشيعة لهذا اللقب ، وأنفتها من اقتران اسم الامام به ، فحدثنا أن حجر بن عدي ، وكان من خاصة صحابة علي (ر) ، وقد ألقي القبض عليه بعد القضاء على ثورته على الأمويين ، فوقف بين يدي زياد بن أبيه فقال له : « ياعدو الله ، ماتقول في أبي تراب ؟ فقال : ما أعرف أبا تراب ، قال : ما أعرفك به ، أما تعرف علي بن أبي طالب ؟ قال : بلى ، قال : فذاك أبو تراب ، قال : كلا فذاك أبو الحسن والحسين ، فقال له صاحب الشرط : أيقول لك الأمير أبو تراب ، وتقول أنت لا ؟ قال : أفان كذب الأمير أردت أن أكذب ، أشهد له بالباطل كما شهد !؟ »[٢٠١] .

ثم أتى بعد ذلك على ذكر أوصافه فقال انها وردت متفرقة في عدة مصادر وروايات جمع بينها ، فكانت منها هذه الصورة : « كان عليه السلام أسمر ، مربوعا ، وهو الى القصر أقرب ، عظيم البطن ، دقيق الأصابع ، غليظ الذراعين ، حمش الساقين ، في عينيه لين ، عظيم اللحية ، أصلع ناتىء الجبهة »[٢٠٢] .

ولم يكد يكمل عبارته الأخيرة حتى وجدناه يقول : « وقد أتينا على صدر من أخباره فيه مقنع ، وفضائله عليه السلام أكثر من أن تحصى »[٢٠٣] دون نجد لهذه الفضائل لديه ذكرا ، كما لم نجد لخلافه مع معاوية ، وحقه في الخلافة أثرا .

بينما وجدناه يركز في اخباره الحسن (ر) على هذا الخلاف ، ويحرص على نقل ما تبادله مع معاوية من رسائل ، ثم مبايعته لمعاوية ، وتخليه عن حقه في الخلافة ، فمقتله على يد زوجته بمال بذله لها معاوية ، ووعد لم ينجز بتزويجها من ابنه يزيد بعده[٢٠٤] .

---

(١٩٧) دراسة الأغاني : ص ٢٩ ـ ٣٩ .

(١٩٨) مقاتل الطالبيين : ص ٤ . وانظر : ص ٧٢١ .

(١٩٩) انظر مقدمة المقاتل : ص:ك . والفهرست : ص ١٣٨ وما بعدها .

(٢٠٠) مقاتل الطالبيين : ص ٢٤ ـ ٤٥ .

(٢٠١) الأغاني : ١٧/ ١٤٤ ـ ١٤٥ .

(٢٠٢) المقاتل : ٢٧ .

(٢٠٣) م.ن : ص ٢٨ .

(٢٠٤) م.ن : ص ٤٦ ـ ٧٣ .

ومن هؤلاء الطالبيين عبد الله بن معاوية العلوي ، « وكان سيء السيرة ، رديء المذهب مستظهرا ببطانة السوء ومن يرمى بالزندقة ، ولولا أن يظن أن خبره لم يقع علينا لما ذكرناه مع من ذكرنا »(٢٠٥) كما قال أبو الفرج في صدر سيرته في المقاتل ، وكان قد اشترط على نفسه في أول هذا الكتاب « أن يقتصر في ذكر أخبارهم على من كان محمود الطريقة ، سديد المذهب ، لامن كان بخلاف ذلك ، وعدل عن سبيل أهله ، ومذاهب أسلافه ، وكان خروجه على سبيل عبث أو فساد »(٢٠٦) ولم يكن فيما ذكره من أخبار هذا الطالبي سوى مايدل على فساد السيرة والمذهب ، والخروج على سبيل العبث والفساد ، والسطو على القوافل ، وانتهاك الحرمات ، وقد كرر أخباره بصورة أوسع في بعد ذلك بزمن طويل .

ولم تكن صورة الطالبيين في الأغاني مختلفة عن سابقتها في المقاتل ، وانما هي أوسع قيلا ، وأكثر تفصيلا ، وأقوى دلالة على موقف مؤلفه منهم .

ولم يفرد لعلي (ر) أخباراً فيه ، وانما أورد بعض أخباره وأقواله في ثناياه ، ولدى تتبعنا لها عبر أجزائه الطويلة لم نقع فيه على خبر من أخبار فضائله ومكارمه وعبقريته وشاعريته أو غير ذلك مما هو شائع ومشهورة في أوساط الشيعة وغيرهم .

ومن هذه الأخبار التي رواها في الأغاني خبرة مع النبي (ﷺ) وقد التمس منه أن يذهب له ابنة حاتم الطائي ، وقد وقفت بين يديه مع أسرى طيء ، فأبى عليه ذلك وقال (ﷺ) : ان أباها كان يحب مكارم الأخلاق ، وأطلق سراحها »(٢٠٧)

ومنها قصته مع أرملة الزبير بن العوام : وقد بعث يخطبها بعد مقتل زوجها عقب موقعة الجمل ، فلم ترض بذلك ، ثم تزوجها الحسن ابنه من بعد .(٢٠٨)

ومنها خبره مع الأحنف بن قيس ، وقد ثارت ثائرة الامام في وجهه ، فأخذ يشتمه في المسجد ويقول له : « حائك وابن حائك ، ومنافق وابن منافق ، وكافر وابن كافر » .(٢٠٩)

وقوله في تفسير قوله تعالى : « الذين بدلوا نعمة الله كفرا » ان المقصود بها «الأفجران من قريش : بنو امية ، وبنو مخزوم » .(٢١٠)

ثم خبره وقد بعث اليه سعيد بن العاص بهدايا جليلة ، وكتب اليه يقول : « اني لم ابعث الى احد باكثر مما بعثت به اليك ، الا شيئا في خزائن امير المؤمنين » فقال : « لشد ما تحظر بنو امية تراث محمد (ﷺ) اما والله لئن وليتها لانفضنها نفض القصاب لتراب الوذمة »ثم اورد هذا الخبر برواية اخرى مشابهة ، امعانا في توثيقه وتأكيده ،(٢١١) ، ورد فيها قوله : « والله لا يزال غلام من غلمان بني امية يبعث الينا مما افاء الله على رسوله بمثل قوت الأرملة ، والله لئن بقيت لانفضنها نفض القصاب لوذام التربة « ولم يزد ابو الفرج في التعليق على ذلك سوى قوله : « هكذا في هذه الرواية : وذام التربة ، بدل تراب الوذمة »(٢١٢) .

اما « اخبار الحسين بن علي »(٢١٣) فقد استغرقت اكثر من خمس وثلاثين صفحة في الاغاني ، لم يكن للحسين من نصيب فيها سوى ذكر اسمه ونسبه ثم تفرغ ابو الفرج بعد ذلك لشرد اخبار ابنته سكينة مع الشعراء

(٢٠٥) ن.م : ص ١٦٢ .
(٢٠٦) ن.م : ص ٥ .
(٢٠٧) الأغاني : ١٧/ ٣٦٤ .
(٢٠٨) ن.م : ١٨/ ٦٢ - ٦٣
(٢٠٩) ن.م : ٢١/ ١٥ .
(٢١٠) ن.م : ١٥/ ١٤٨ .
(٢١١) وانظر في منهجه التوثيقي بحثنا : « مقدمة في النقد التوثيقي عند العرب » مجلة المعرفة دمشق ع ٢٥٦ ، س ١٩٨٣ ، ص ٧ - ٤٧ .
(٢١٢) الأغاني : ١٢/ ١٤٤ والوذمة : قطعة الكرش ، والتربة : الكرش .
(٢١٣) ن.م : ١٦/ ١٣٧ - ١٣٨ .

والمغنيين واما اخبارها مع ابن سريج المغني فقد خصص لها موضعا اخر ايضا .(٢١٤) .

وبعد اخبار الحسين ، او قل اخبار سكينة ، نقع على « اخبار محمد بن صالح العلوي(٢١٥) » فلا نقرأ سوى اخبار سكره وعربدته ، ومعاشرته لاهل المجون والزندقة من بطانته وخروجه على سبيل السطو والفساد ، وبعض اشعاره في الغزل ومديح المتوكل والمنتصر من خلفاء بني العباس .

امـا اخبار عبـدالله بن الحسن بن علي(٢١٦) فيـدور معظمها حول جدته ام اسحق ، وكانت من اجمل نساء قريش خلقا « كما ذكر ابو الفرج ، ثم روى لنا طرفا من اخبار امه فاطمة بنت الحسين بن علي ، ومنها وقوفها بين يدي زوجها في ساعات نزعه الاخيرة ، وقد اخذ عليها عهدا الا تتزوج من عبدالله بن عمر بن عثمان بن عفان بعده ، فأقسمت عـلى ذلك ، ثم كفـرت عن يمينها ، وتزوجت منه بعد موته ، وفي آخر اخباره وجدناه ـ يقف بين يدي المنصور ، فأخذ يعيره بامهاته ، ثم زج به في السجن .

ولم يكن عبدالله من معاوية العلوي « محمود المذهب في دينه ، وكان يرمي بالزندقة ، ويستولي عليه من يعرف بها ، ويشهر امره فيها ، وكان قد خرج بالكوفة في آخر ايام مروان بن محمد . . وقتله ابو مسلم(٢١٧) » كما ذكر ابو الفرج في صدر اخباره التي اتى فيها عى رواية ما يدل على فساده ومجونة وزندقته فحسب .

اما « اخبار عـلي بن عبدالله الجعفـري »(٢١٨) فقد اقتصر منها على خبر يتيم يدل على تدينه ، وروى له ابياتا تدل على ذلك وتؤكد صحة ما ذهب اليه بعض النقاد من امر تدينه في شعره .

ولم يبق من اخبـار الطالبيين في الاغاني كله سـوى « اخبار عيسى بن موسى الهاشمي » وهو احـد الائمة المعروفين بالتدين والورع وحسن المذهب والسيرة ، كما اكـد ابو الفـرج في اخباره التي لم يتجـاوز فيها ثـلاث صفحات او اقل من ذلك(٢١٩) .

ومما لا يخفي ان ابا الفرج الراوية المتسع كان بامكانه ان يختار من اخبار هؤلاء الطالبين غير ما اورده مما لا يدل على هـوى معهم ، او ميل اليهم في كل الاحوال .

على ان موقفه من الطالبيين وحدهم ـ مع وضوحـه وقوة دلالته ـ لا يكفي للدالالة على تشيعه أو غير ذلك ، وانما علينا أن نتابع البحث في اتجاهات أخرى لعل أهمها رصد أخبار شعراء الشيعة في الأغاني ، وتحرى مـوقفه منهم ، عسى أن يفيد ذلك في هذه المسألة .

وقد مر معنا من قبل أن من ذكر تشيعه أشار الى أنه « شيعي زيدي »(٢٢٠) وعلى ذلك فينبغي أن يولى شعراء الزيدية قسطا وافرا من اهتمامه وعنايته ، بيد أننـا مع ذلك لا نقع في الأغاني كله على ذكر لغير وحد منهم هو سديف بين ميمـون « مولى بني هـاشم ، وكان شـديد التعصب لهم في أيـام بني أمية »(٢٢١) ، ولم يـورد من أخباره سوى خبرين قصيرين يـدور الأول منها حـول خـلافـه مـع بعض أقـرانـه ، والثـاني حـول مـديحـه للمنصور ، وتعريضه بالطالبيين في قصيدته التي يقول فيهـا هذا البيت الـذي أختاره أبـو الفرج من مجمـوع شعره ، ولم يذكر لنا غيره :

---

(٢١٤) ٥.م : ١٧/ ٤٢ ـ ٤٥ .
(٢١٥) ٥.م : ١٦/ ٣٦٠ ـ ٣٧٢ .
(٢١٦) ٥.م : ٢١/ ١١٤ ـ ١٢٥ .
(٢١٧) ٥.م : ١٢/ ٢٢٥ .
(٢١٨) ٥.م : ٢٢/ ٢٢٣ ـ ٢٢٥ .
(٢١٩) ٥.م : ١٦/ ٢٤١ ـ ٢٤٣ .
(٢٢٠) لسان الميزان : ٤/ ٢٢١ .
(٢٢١) الأغاني : ١٦/ ١٣٥ ـ ١٣٦ .

يـاسـوءتـا لـلقـوم لا كـفـوا ولا
اذ حـاربـوا كـانـوا مـن الأحـرار

وإذا ما تجاوزنا شعراء الزيدية الى غيرهم من شعراء الشيعة ، فاننا نقع في الأغاني على « أخبار الكميت بن زيد »[٢٢٢] التي استغرقت أربعين صفحة كاملة ، بدأها بخبر رثائه زيد بن علي في لاميته الشهيرة التي اكتفى منها برواية بيت واحد فحسب ، بينما وجدناه يروي من قصيدته في مديح يزيد بن معاوية ثلاثة وعشرين بيتا ، اضافة الى ما رواه من مدائحه الأخرى في بني أمية ، ولم يذكر لنا من هاشمياته ـ وهي من أجود شعره ـ سوى عشرة أبيات ـ وختم أخباره برواية ستة أبيات من قصيدته في مديح خالد القسري عدو الطالبيين والشيعة اللدود .

وكذلك كانت أخبار دعبل بن علي الخزاعي[٢٢٣] التي خصها بخمسين صفحة ، بدأها بالاشارة الى تشيعه فقال : وكان من الشيعة المشهورين بالميل الى علي (ر) وقصيدته :

« مدارس آيات خلت من تلاوة »

من أحسن الشعر ، وفاخر المدائح المقولة في أهل البيت عليهم السلام »[٢٢٤] ولم يرو لنا منها سوى هذا الشطر ، كما لم يرو لنا من هاشمياته ـ وهي جل شعره ـ سوى اثنى عشر بيتا علق على آخرها بأنه : « ما بلغه أن الرشيد مات ، حتى كافأه بأقبح مكافأة ، وقال قصيدة مدح بها آل البيت ، وهجا الرشيد »[٢٢٥]

ومن هؤلاء الشعراء ديك الجن « وكان شديد التشعب والعصبية على العرب ، وكان يتشيع تشيعا حسنا »[٢٢٦] ولم يرو لنا بيتا واحدا منها ، بينما نراه يروي قصيدته في هجاء ابن عم له كاملة ، وقدم منتخبات من شعره في تعزية جعفر بن علي الهاشمي ، ثم رثائه .

أما موقفه من أكبر شعراء الشيعة وأشهرهم السيد الحميري فلا يدل على أثر للتشيع في نفسه ، اذ قال في صدر أخباره : « وكان يفرط في سب أصحاب الرسول وأزواجه في شعره . . وليس يخلو من مدح بني هاشم أو ذم غيرهم ممن هو عنده ضد لهم . ولولا أن اخباره كلها تجري هذا المجرى ولا تخرج عنه ، لوجب ألا نذكر منها شيئا . . ولم نجد بدا من ذكر أسلم ما وجدناه له وأخلاها من سيىء أخباره على قلة ذلك »[٢٢٨] .

وكان عتيبة بن مرداس من صحابة علي (ر) وأنصاره « وهو شاعر مقل ، مخضرم ، هجاء خبيث اللسان بذيء ، وابن فسوة لقب لزمه في نفسه »[٢٢٩] وقد اقتصر من أخباه على ما يدل على ذلك فحسب ، كما ذكر لنا خبره وقد قصد عبد الله بن عباس وكان يتولى البصرة لعلي ـ ومدحه فقال له : « وما مروءة من يعصي الرحمن ، ويقول البهتان ويقطع ما أمر الله به أن يوصل ! والله لئن أعطيتك لأعيننك على الكفر والعصيان »[٢٣٠] .

ولم نجد في أخبار أبي الأسود الدؤلي سوى ما يؤكد تحامل أبي الفرج عليه ، اذ اختار منها ما يدل على بخله وطمعه وتقلب هواه ومصانعته للأمويين وشكه في صحة خلافة علي (ر) كما أكد ذلك القشيري في آخر خبر رواه أبو الفرج عنه قبل أن ينتقل الى وفاته .[٢٣١]

---

(٢٢٢) ق.م : ١/١٧ - ٤٠ .
(٢٢٣) ق.م : ١١٩/٢٠ - ١٨٦ .
(٢٢٤) ق.م : ١١٩/٢٠ .
(٢٢٥) ق.م : ١٨٠/٢٠ .
(٢٢٦) ق.م : ٥١/١٤ .
(٢٢٧) ق.م : ٥١/١٤ .
(٢٢٨) ق.م : ٧/ ٢٣٠ .
(٢٢٩) ق.م : ٢٢٦/٢٢ .
(٢٣٠) ق.م : ٢٢٨/٢٢ .
(٢٣١) ق.م : ٢٩٧/١٢ - ٢٣٤ .

وآخر ما يمكن أن نقف عنده مما يتصل بشعراء الشيعة وأشعارهم في الأغاني تلك القصيدة الشهيرة التي تنسب الى الفرزدق في مديح الامام زين العابدين علي بن الحسين ومنها :

يغضي حياء ويغضى من مهابته
فما يكلم الا حين يبتسم

وقد أطال أبو الفرج الوقوف عندها ، وخص حديثه عنها بخمس صفحات ليؤكد أنها للحزين الكناني في مديح عبد الله بن عبد الملك بن مروان(٢٣٢) .

ذلك هو مجمل ما ورد في الأغاني من أخبار شعراء الشيعة وأشعارهم ، وقد لاحظنا بخله الشديد في رواية أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وحرصه على ابراز مثالبهم ، والغض منهم ، وليس في ذلك كله ما يؤيد من يرى في التشيع مذهبا له .

على أن البحث الموضوعي السليم يقتضي منا السير في اتجاه مغاير ، ! ورصد أخبار الناصبيين والعثمانية والأمويين في الأغاني ، والكشف عن موقف الأصفهاني منهم ، مما يمكن أن يعين على تبين جوانب أخرى قد تكون أكثر قيمة وأهمية .

ولعل أجدرهم بحقد الشيعة وعدائهم أهل النصب لكراهيتهم الشديدة للطالبيين وشيعتهم وعلى رأسهم ابراهيم بن المهدي « وكان شديد الانحراف على علي بن أبي طالب وشيعته »(٢٣٣) كما قال أبو الفرج في صدر أخباره ، الا أنه لم يدع فضيلة أو مكرمة الا ونعته بها وقال : « وكان رجلا عاقلا فهما دينا أديبا شاعرا . .(٢٣٤) » وروى من أخباره الكثيرة التي تجري هذا المجرى أطرافا عديدة ، ووجد نفسه مقصرا في حقه والثناء عليه فقال : « واقتصرت من أخباره على ما ذكرته ، دون ما يستحقه من التفضيل والتبجيل والثناء الجميل »(٢٣٥)

وكان ابن المعتز أشد انحرافا عن آل البيت والشيعة من ابراهيم ، فتعرض لذلك الى هجوم عنيف من أنصارهم ، فدافع أبو الفرج عنه دفاعا حارا رد فيه على الطاعنين عليه ، وغض من أقدارهم ، ورفع قدره فقال : « ولكن أقواما أرادوا أن يرفعوا أنفسهم الوضيعة ، ويشيدوا بذكرهم الخامل ، فلا يزدادون بذلك الا ضعة ، ولا يزداد الآخر الا ارتفاعا . . . عدلوا عن ثلبه في الآداب الى التشنيع عليه بأمر الدين ، وهجاء آل أبي طالب »(٢٣٦) وأسهب في الأب عنه ، وأطال في ذكر فضائله وسعة علمه ورجاحة عقله ، وأورد من أخباره وأشعاره ما يدل على ذلك ويؤكد ، وله في الدفاع عن شعره موقف آخر بديع(٢٣٧) .

وكذلك كان مروان بن أبي حفصة معروفابالنصب والانحراف عن الشيعة والطالبيين وقد أفرد أبو الفرج أخباره في موضعين مختلفين من الأغاني ، أتى في الأول منهما على سرد أخباره مع المتوكل ومدائحه فيه ، وخص الثاني بأهاجيه في الشيعة والطالبيين ، وكان أول خبر منها بعد اسناده : « دخل مروان على المتوكل فأنشده قوله :

سلام لى جمل وهيهات من جمل
ويا حبذا جمل وان صرمت حبلي

وهي من مشهور شعره ، وفيها يقول :

أبوكم علي كان أفضل منكم
أباه ذوو الشورى ، وكانوا ذوى فضل
وساء رسول الله اذ ساء بنته
بخطبته بنت اللعين أبي جهل

---

(٢٣٢) ٥.م : ١٥/ ٣٢٥ ـ ٣٢٩ .
(٢٣٣) ٥.م : ١٠/ ١٢٦ .
(٢٣٤) ٥.م : ١٠/ ١٢٦ .
(٢٣٥) ٥.م : ١٠/ ٩٦ .
(٢٣٦) ٥.م : ١٠/ ٢٧٥ ـ ٢٧٦ .
(٢٣٧) راجع في ذلك كتابنا « فصول في النقد العربي وقضاياه » ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ . وبحثنا في مجلة « الموقف الأدبي » دمشق ـ ع ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ خاص بالتدريس ١٨٠ ـ ١٨١ .

فـذم رسـول الله صهـر أبيكم
على منبر الاسلام بالمنطق الفصل
وحكم فيهـا حـاكمـين أبـوكم
هما خلعاه خلع ذي النعـل للنعل
وقـد باعهـا من بعده الحسن ابنـه
فقد أبطلا دعـوا كما الـرثة الحبـل
وخليتمـوهـا وهي في غـير أهلهـا
وطالبتموها حيث صارت الى الأهل

فوهب له المتوكل مائة ألف درهم(٢٣٨) .

ومن الملاحظ أن أبا الفرج قد اختار من هذه القصيدة هذه الأبيات دون غيرها ، ولم يجد في ذلك حـرجا في نفسه ، ولطالما وجدناه يحجم عن رواية كثير مما قـالته الشعراء في آل البيت وشيعتهم من مدائح وأشعار كما مر معنا قبل قليل .

ولم تكن قصيدة أبان اللاحقي في تأكيد حق العباسيين بالخلافة ، ودحض حجج الشيعة وتفنيدهـا بأقـل من سابقتها ، وقد روى لنا منها خمسة أبيات لعلها أهم ما فيها مما يمثـل ذلك الغـرض وقال بعـد ذلك : « وهي طويلة قد تركت ذكرها لما فيه »(٢٣٩) .

ومما يلحق بهذه الفئة من الناصبيين خالد القسري ، اذ كـان من ألد أعـداء الشيعة وأحـد عمال بني أمية وقادتهم قبل ثورته عليهم، وتنكيل هشام بن عبد الملك به ، وقتل ابنه والتمثيل بجثته كما روى أبو الفرج من أخبـاره ، وأبدى فيهـا تحامله الشـديد عليـه ، وذلك مرتبط ـ في نظرنا ـ بهذه الأخبار ، فكان جديرا باللعن والشتيمة لديه(٢٤٠)

ومهما يكن من أمر فلسنا نخلي الأصفهاني من تعاطف مع هذه الفئة من الناصبيين اذ وجدناه شديد الاعجاب بهم ، ومدافعا عنهم ، ومكثرا في سرد أخبارهم التي تمثل مذهبهم ، ورواية أشعارهم التي تجري هذا المجرى .

ولم يكن مـوقفـه من بعض من ذكـر أخبـارهم من العثمانية مختلفا عن ذلك ، ومنهم نائلة بنت الفرافصة زوج عثمان بن عفان (ر) اذ نفذ الى أخبارها من خلال بيتين مما يغني فيه من شعرها في رثاء زوجها ، وجعلها مقصورة على خبر مقتله رواية عنها ، اذ كانت معـه او حاولت دفع السيوف عنه ، فقطعت أصابعها وأكملت طريقها الى رقبة الخليفة الراشدي ، ثم نقل الينا رسالتها الى معـاوية تستحثـه فيها عـلى الأخذ بثـأره ، وتصف مقتله ، وتقول في أولها : « وكان علي من المحرضين ، ولم يقاتل معه ، ولم ينصره ، ولم يأمر بالعدل الذي أمر الله به »(٢٤١) .

كما تقول في آخرها :

« ورحمـة الله عـلى عثمـان ، ولعن الله من قتله ، وصرعهم في الدنيا مصارع الخزي والمذلة ، وشفى منهم الصدور »(٢٤٢) . وكان أثناء ذلك قد روى قصيدتهـا المؤثرة في رثائه ولعن قتلته كاملة ، كما روى لنا من قبل قصيدة أخرى في رثائه لكعب بن مالك الأنصاري شاعر الرسول (ص)(٢٤٣) .

أما أخبار الأمويين وشعرائهم في الأغاني فهي كثيرة جدا ، اذ استغرقت أكثر من نصف كتاب الأغاني ، وقد أورد فيـه أخبار نحـو من مـائـة وخمسين شـاعـرا من شعـرائهم ، دون غيـرهم ممن كـان في عصـرهم من الشعراء ، وكان يفيض في رواية أخبارهم وأشعـارهم التي قـالوهـا في مديحهم ، وقـد تقصى الأستاذ شفيق جبـري ذلك عبـر أجزاء الأغـاني ، وأورد أدلة كثيـرة

(٢٣٨) الأغاني : ٢٠٦/٢٣ ـ ٢٠٧ .
(٢٣٩) ن.م : ١٦١/٢٣ .
(٢٤٠) ن.م : ١/٢٢ ـ ٢٩ .
(٢٤١) ن.م : ٣٢٥/١٦ .
(٢٤٢) ن.م : ٣٢٦/١٦ .
(٢٤٣) ن.م : ٢٢٨/١٦ ـ ٢٢٩ .

ومتنوعة تؤكد انحيازه للأمويين ، ودفاعه عنهم ، وحرصه على اظهار محاسنهم الكثيرة التي تفطن الى بعض سيئاتهم التي لم يغفل ذكرها وروايتها أيضا[٢٤٤] .

ومما يمكن أن نضيفه الى ذلك أمورا كثيرة منها تمجيده أبا سفيان واكباره ، فأفاض في الحديث عن مكانته الرفيعة في الجاهلية والاسلام ، وتقديم الرسول (ص) له ، واكرام هرقل اياه ، وسبقه الى تأسيس حلف الفضول في الجاهلية ، وغير ذلك من مكارمه الكثيرة التي حرص على ذكرها في مواضع مختلفة من كتابه[٢٤٣] .

وكثيرا ما وجدناه يقف موقف المدافع عن الأمويين ، ويدحض التهم اللاصقة بهم ، ومن ذلك قصة وضاح اليمن مع زوجة الوليد بن عبد الملك ، اذ قام بنفيها والحكم بنحلها ، وأورد على ذلك عدة روايات مختلفة ، وأكد أن أحد الزنادقة الشعوبيين قد صنع هذا الخبر[٢٤٦]

كما حاول نفي ما يلصق بالوليد بن يزيد من الأشعار التي تدل على كفره فقال : « وله أشعار كثيرة تدل على خبثه وكفره ، ومن الناس من ينفي منه ذلك وينه ، ويقول انه نحله وألصق به »[٢٤٧] دون أن يورد على ذلك أي دليل آخر .

وقد لاحظنا أنه يركز على ابراز جانب خفي من علاقة الأمويين بالطالبيين قلما وجدنا غيره يلم به أو يشير اليه ، وهو الجانب الأيجابي من هذه العلاقة ، وقد أكد هذا الجانب في مناسبات كثيرة منها قصة عبد الرحمن بن الحكم بن أبي العاصي وقد بكى حين رأى رأس الحسين (ر) ورثاه بشعر مؤثر[٢٤٨] ، وخبر عبدالله بن الحسين بن علي الطالبي وقد طلب من العبلي أن ينشده قصيدته في رثاء بني أمية ، فأنشده منها واحدا وعشرين بيتا رواها أبو الفرج كلها ، فبكى محمد بن عبد الله فقال له عمه الحسن بن حسن بن علي : « أتبكي على بني أمية وأنت تريد ببني العباس ما تريد ؟ فقال : والله يا عم لقد نقمنا على بني أمية ما نقمنا ، فما بنوا لعباس الا أقل خوفا لله منهم ، وان الحجة على بني العباس لأوجب منها عليهم ، ولقد كان للقوم أخلاق ومكارم وفواضل لأبي جعفر »[٢٤٩]

أما مدائح الأمويين فقد أفاض في روايتها ، ومن ذلك قصيدة العبلي في مديح هشام بن عبد الملك وبني أمية التي روى منها أربعين بيتا كاملة فكانت من أطول ما رواه الشعراء في كتابه[٢٥٠] وقصيدته الأخرى فيهم وقد روى منها واحدا وعشرين بيتا ،[٢٥١] كما روى من رثائه اياهم مثل هذا العدد أيضا[٢٥٢] ، وروى من قصيدة العديل بن الفرخ في مديح الحجاج والأمويين سبعة وثلاثين بيتا[٢٥٣] ، ومن مدائح مروان بن أبي حفصة وعدي بن الرقاع وأعشى ربيعة وأمية بن أبي عائد والأخطل والفرزدق وجرير وغيرهم كثير من الشعراء الذين أطال في رواية أشعارهم في الأمويين ، ومدائحهم .

ومن خلال ذلك كله يمكن أن نؤكد بثقة تامة تعصبه الشديد لآله من بني أمية ، وانحرافه عمن هو ضد لهم من الشيعة والطالبيين ، وميله الى اعدائهم من الناصبية

---

(٢٤٤) دراسة الأغاني : ص ٢٨ - ٤٣ .
(٢٤٥) الأغاني : ٦/ ٣٤١ - ٣٥٦ و ١٧/ ٢٧٨ .
(٢٤٦) ن.م : ٦/ ٢٢٤ .
(٢٤٧) ن.م : ٧/ ٢ .
(٢٤٨) ن.م : ١٣/ ٢٦٣ .
(٢٤٩) ن.م : ١١/ ٢٩٨ .
(٢٥٠) ن.م : ١١/ ٣٠٤ - ٣٠٧ .
(٢٥١) ن.م : ١١/ ٣٠٧ - ٣٠٩
(٢٥٢) ن.م : ١١/ ٢٩٨ - ٢٩ .
(٢٥٣) ن.م : ٢٢/ ٣٣٢ - ٣٣٥ .

والعثمانية وأضرابهم ، وفي ذلك ما يدفع رأي من يرى في التشيع مذهبا له ، اعتمادا على قول يتيم مفرد ، أو كلمة محرفة ، دون أن يكون لذلك القول ما يؤيده لدى أصحابه وتلامذته ومعاصريه ممن ترجم له أو ذكره أو نقل إلينا أخباره ولم نجد له صدى في كتبه ومؤلفاته وآثاره وأقواله ، وهي خير دليل على ذلك في نهاية المطاف .

وإذا كنا قد أفضنا في البحديث عن هذا الجانب الهام من شخصية هذا الأديب الكبير ، وصححنا بذلك وهما تاريخيا طال أمده ، فان ذلك مرتبط في نظرنا بأصول البحث العلمي الدقيق ، اذ يفرض علينا توثيق كل ما يتصل بالشخصية موضوع البحث من أقوال وآراء ، دون النظر في قيمتها وأهميتها ، قدر ارتباطه ـ في نظر كثير من القدماء وغيرهم ـ بمرويات أبي الفرج وأخباره وأحكامه النقدية والتاريخية كما هو الشأن لدى ابن الجوزي وغيره ، وقد يتعدى ذلك بعض الدارسين في عصرنا فيؤكد تشعبه فضلا عن تشيعه .

أبو الفرج والشعوبية :

ومن المعروف ان العصر العباسي قد حفل بعداوات شتى ، ونزعات متباينة ، ومذاهب مختلفة ، كان من اهمها وابعدها اثرا في تاريخ العرب والمسلمين الدعوة الشعوبية التي تمثل خلاصة الصراع العنصري والفكري الدائر ما بين العرب وانصارهم ، والفرس واشياعهم في ذلك العصر .

وقد كانت لهذا الصراع اسباب عديدة ، ونتائج خطيرة ، لا مجال للحديث عنها في هذا المقام فليس يهمنا من ذلك سوى ما يتصل بأبي الفرج فحسب .

وكنا قد ذكرنا من قبل انه عربي صليبة ، ينتهي نسبه عند جده السابع مروان بن محمد آخر خلفاء بني امية وأعزهم ، فكان لذلك اثره في شخصيته وكتبه كما مر معنا قبل قليل ، كما كان له اثر مماثل في حملته العنيفة على الزنادقة والشعوبيين ، فأكد ارتباط دعوتهم بنزعتهم العرقية والعنصرية التي تتعارض ومبادىء الدين الحنيف ، وتؤدي في النهاية الى هدم اركانه .

وقد وردت هذه الحملة القوية اثناء حديثه عن نسب الشاعر ابي عيينه وقد طعن فيه بعض اهل التشعب والمثالب من امثال : « الهيثم بن عدي ، وابن عبيدة ، وابن مزروع ، وسائر من جمع كتابا في المثالب » ثم قال : « وليس هذا من الاقوال المعوّل عليها ، لأن أصل المثالب زياد لعنه الله لما ادّعى الى ابي سفيان ، وعلم ان العرب لا تقرله بذلك مع علمها بنسبه ، ومع سوء آثاره فيهم ، عمل كتاب المثالب ، فألصق بالعرب كلها عيب وعار ، وحق وباطل ، ثم بني على ذلك الهيثم بن عدي وكان دعيا ـ فأراد ان يعر اهل البيوتات تشفيا منهم ، وفعل ذلك ابو عبيدة معمر بن المثنى ، وكان اصله يهوديا واسلم جده على يدي بعض آل ابي بكر الصديق (ر) ، فانتمى الى ولاء بني تميم ، فجدد كتاب زياد ، وزاد فيه ، ثم نشأ غيلان الشعوبي لعنه الله ، وكان يوري عنه في عوراته للاسلام بالتشعب والعصبية ، ثم انكشف امره بعد وفاته ، فأبدع كتابا عمله لطاهر بين الحسين وكان شديد التشعب والعصبية ، خارجا عن الاسلام بأفاعيله ، فبدأ فيه بمثالب بني هاشم ، وذكر مناكحهم وامهاتهم وصنائعهم ، وبدأه بالطيب الطاهر رسول الله (ﷺ) فغمصه وذكره ، ثم والى بين اهل بيته الأذكياء النجباء ، ثم ببطون قريش على الولاء ، ثم بسائر العرب ، فألصق بهم كل كذب وزور ، ووضع عليهم كل خبر باطل ، واعطاه طاهر على ذلك مائة ألف درهم فيما بلغني »(٢٥٤) .

ومع ما يمكن ان يكشف عنه هذا النص الهام من حقائق تدل على موقفه من الشعوبيين واصحاب المثالب ، وادراكه العميق لحقيقة غاياتهم ومقاصدهم وطبيعة مذاهبهم واهوائهم ، الا اننا وجدنا بعض المعاصرين يحذر من شعوبيته (٢٥٥) . ويرى الاستاذ محمد كرد علي انه « من جملة المؤلفين المتعصبين ممن لم

(٢٥٤) ن. م : ٢٠/١٧ .
(٢٥٥) دراسة الأغاني : ص ٥ .

تسلم نفوسهم من الشعوبية ، وكان التشيع غالبا عليهم »[٢٥٦] .

دون ان يكون لهذا الرأي ما يبرره ، اذ لم يدل عليه بأي دليل ، على الرغم من خطره ، ومجانبته للحق والصواب .

على اننا مع ذلك ربما جاز لنا ان نعتقد انه استند على ما ورد في كتب بعض الاقدمين والمعاصرين من تحريف لاسماء بعض كتب ابي الفرج ، ومنها كتاب « التعديل والانتصاف » وقد ذكره ابو الفرج في معرض حديثه عن اشعار بعض الشعراء فقال : « وسائرها مذكور من جمهرة انساب العرب الذي جمعت فيه انسابها واخبارها ، وسميته :

التعديل والانتصاف . . ولاسد اشعار كثيرة ، وسائرها يذكر في كتاب النسب مع اخبار شعراء القبائل »[٢٥٧] واذا كان معظم من ذكر هذا الكتاب قد جعل منه كتابين او ثلاثة كتب مختلفة ، فان عددا منهم قد ذيله بذيول غريبة ، فورد عند ياقوت باسم : « التعديل والانتصاف في اخبار القبائل واشعارها » ، واختار ابن واصل ان يسميه : « التعديل والانتصاف في آثر العرب » واضاف القفطي وابن خلكان واليافعي واليسوعي وغيرهم الى ذلك كلمة : ومثالبها ، بينما ابدلها صاحب الكشف بكلمة : وامثالها ، واصر بروكلمان على ان يسميه : « التعديل والانتصاف في مثالب العرب ومعايبها » مؤكدا انه ورد كذلك في تاريخ الخطيب ، دون ان نجد لهذا الكتاب ذكرا فيه ، كما لم نجد غيره احدا يذكر له كتابا بهذا الاسم[٢٥٨] .

على اننا وجدنا الخطيب يذكر له كتابا اخر من كتبه باسم : « ايام العرب ومثالبها » وقد ورد عند غيره من القدماء باسم : « ايام العرب » فحسب ، وتفرد بهذا الذيل وحده[٢٥٩] .

ونسب اليه الاب اليسوعي ـ من جملة ما نسب اليه من كتب باسم : « اعيان الفرس » وهو من تأليف ابي الفرج علي بن حمزة الاصفهاني ، احد معاصري ابي الفرج علي بن الحسين الاصفهاني وكان لذلك اثره في هذا الخلط ، ان كان ابن حمزة فارسي الأصل[٢٦٠] .

ولعل في ذلك كله ما دعا الاستاذ كرد علي وغيره الى القول بشعوبيته ، وتعصبه على العرب ، وهو القول الذي يندرج في قائمة الاقوال الاخرى الكثيرة التي وقفنا عليها ، ولم نجد لها ما يؤيدها ، دون ان تنجو وفاته من شيء منها ايضا .

وفاته :

ولم تنج وفاة الاصفهاني من شيء مما مر ذكره ، اذ نقلت الينا حول تحديد زمنها عدة اقوال مختلفة اكتسب واحدا منها الشهرة دون غيره ، دون ان يكون له ما يؤيده ايضا .

فقد ذكر ابن النديم معاصره وصاحبه انه « توفي سنة نيف وستين وثلاثمائة »[٢٦١] وقال ابو نعيم الاصفهاني « ادركته ببغداد ورأيته ، ولم يقدر لي منه سماع ، وتوفي سنة سبع وخمسين وثلاثمائة ببغداد »[٢٦٢] بينما قال تلميذه محمد بن ابي الفوارس انه « توفي سنة ست وخمسين وثلاثمائة »[٢٦٢] ، واكد الخطيب البغدادي ذلك فقال : « وهذا هو القول الصحيح في وفاته »[٢٦٣]

---

(٢٥٦) مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ، جـ ٣ ، مج ٨ ، آذار ١٩٢٨ .

(٢٥٧) الأغاني : ٢٢/٣ ـ ٤ وانظر : ١/ ١٤ .

(٢٥٨) انظر : معجم الأدباء : ١٣/ ٩٨ ، وتجريد الأغاني : ١/ ٥ ، وكشف الظنون : ١/ ٤١٩ و ٦٠٥ ، وانباه الرواة : ٢/ ٢٥٢ ، والوفيات : ٣/ ٣٠٨ ، ومرآة الجنان : ٢/ ٢٦٠ ورنات المثالث والمثاني : ١/ ١٢ ، وبروكلمان : ٣/ ٧٠ .

(٢٥٩) انظر : تاريخ بغداد : ١١/ ٣٩٨ ، والمنتظم : ٧/ ٤٠ ، والوفيات : ٣/ ٣٠٨ وانباه الرواة : ٢/ ٢٥٢ ، والبداية والنهاية : ١١/ ٢٦٣ ، وكشف الظنون : ١/ ٢٠٤ .

(٢٦٠) انظر رنات المثالث : ١/ ١٣ ، والفهرست : ص ٢٤١ ، وكشف الظنون : ١/ ١٢٨ .

(٢٦١) الفهرست : ص ١٧٣ .

(٢٦٢) ذكر اخبار أصبهان : ٢/ ٢٢ .

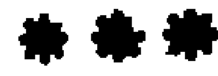
(٢٦٣) تاريخ بغداد : ١١/ ٤٠٠ .

وفي ذلك ما يدل على ان خلافا ما كان يدور بين المؤلفين حول هذا الأمر .

ونقل ياقوت قول ابن ابي الفوارس من تاريخ الخطيب ، وعلق عليه بقوله : « وفاته هذه فيها نظر ، وتفتقر الى التأمل » [٢٦٤] وذكر انه وجد في كتابه « أدب الغرباء ما يدل دلالة قاطعة انه كان حيا سنة(٣٦٢هـ) .

وقد وصل الينا هذا الكتاب بعد طول غياب ، وتم تحقيقه وطبعه ، فوجدنا فيه ما يؤكد كلام ياقوت حقا ، ويوثق ما نقله منه من الخبار تدل دونما ريب على انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) [٢٦٥] وفي ذلك ما يؤيد صحة قولة معاصره ابن النديم انه توفي في حدود هذا التاريخ ، بينما تظل الاقوال الاخرى مفتقرة الى ما يؤيدها ، على الرغم من شهرة قول ابن ابي الفوارس بين المؤلفين والدراسين ، والشهرة لا تكسب الرأي الصحة ، كما اعتقد بذلك معظم من تناول هذا الاديب الكبير بالبحث والدراسة ، واعتمدوا في ذلك على بعض الاقوال المفردة ، او الاخبار اليتيمة ، او الآراء المشهورة قبل تحصيلها وتوثيقها ، كما تفرض ذلك اصول البحث السليم ، مما ادى بهم الى تلك المزالق الخطيرة ، والنتائج غير السليمة التي انتهوا اليها ، فانظلمت معها شخصيته وآثاره او كادت ، دون ان تخلو من ذلك دراسة مؤلفاته ومنهجه النقدي ، وقد كان له حديث آخر[٢٦٦] .

محمد خير شيخ موسى
كلية الآداب والعلوم الانسانية
جامعة الحسن الثاني
الدار البيضاء ـ المغرب



---

(٢٦٤) معجم الأدباء : ١٣/ ٩٥ .

(٢٦٥) أدب الغرباء : ص ٨٨ .

(٢٦٦) راجع في ذلك بحثنا : « أبو الفرج الأصبهاني ناقداً » جـ ٢ .

المصادر والمراجع

(١) آثار البلاد واخبار العباد : للقزويني زكريا بن محمد بن محمود (٦٨٢هـ) ، ط دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ .

(٢) ابو الفرج الاصفهاني ناقدا : ج١ - ٢ محمد خير شيخ موسى ، رسالة د . السلك الثالث (روتيو) ، قسم الدراسات العليا والبحث العلمي ، كلية الآداب ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ١٩٨١ .

(٣) ابو الفرج الاصفهاني وكتابه الاغاني : محمد عبد الجواد ، القاهرة ط٣ ١٩٦٨ .

(٤) ادب الغرباء : ابو الفرج الاصفهاني علي بن الحسين (بعد ٣٦٢هـ) ، تحقيق د . المنجد ، بيروت ١٩٧٢ .

(٥) ادراك الاماني من كتاب الاغاني : لعبد القادر السلوي الفاسي (من رجال القرن ١٢هـ) . مخطوط القصر الملكي بالرباط ، رقم ٢٧٠٦ ، ويقع في ٢٥ جزءا ، ينقصها الاخير .

(٦) اخبار ابي تمام : للصولي ابي بكر محمد بن يحيى (٣٣٥هـ) ، تحقيق عساكر وعزام المكتب التجاري بيروت .

(٧) اخبار الشعراء المحدثين : للصولي ابي بكر ، تحقيق هيورث ط٢ بيروت ١٩٧٩ .

(٨) اخلاق الوزيرين : ابي حيان التوحيدي(نحو ٤٠٠ هـ) تحقيق محمد بن تاويت الطنجي . ط١ دمشق ١٩٦٥ .

(٩) الاعلام : لخير الدين الزركلي ط٣ القاهرة ١٩٥٤ .

(١٠) الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ : للسخاوي شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (٩٠٢هـ) نشر القدسي ، دمشق ١٩٤٨ .

(١١) الاغاني : ابي الفرج الاصفهاني ، ط دار الكتب المصرية الكاملة ١٩٢٧ - ١٩٧٤ .

(١٢) انباه الرواة على انباه النحاة : للقفطي جمال الدين بن يوسف (٦٤٦هـ) ، تحقيق ابي الفضل ابراهيم ، ط دار الكتب المصرية ١٩٥٢ .

(١٣) البداية والنهاية : ابيَ الفداء عماد الدين اسماعيل بن عمر (٧٧٤هـ) ط١ مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٦ .

(١٤) بغية الملتمس في تاريخ رجال الاندلس : للضبي احمد بن يحيى (٥٩٥هـ) تحقيق مصطفى السقا ، دار الكتاب ، بيروت ١٩٦٥ .

(١٥) تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان (١٩٥٦م) ترجمة النجار ط٣ مصر ١٩٧٤ .

(١٦) تاريخ الأدب العربي : عمر فروخ : دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٨ .

(١٧) تاريخ الأدب العربي : حنا الفاخوري ، المطبعة البولصية ، بيروت .

(١٨) تاريخ الأدب العربي : رينولد نيكلسون ، ترجمة صفاء خلوصي بغداد ١٩٦٧ .

(١٩) تاريخ الاسلام السياسي : د . حسن ابراهيم ، ط٧ القاهرة ١٩٦٢ .

(٢٠) تاريخ بغداد : للخطيب البغدادي احمد بن علي (٤٦٣هـ) ط١ الخانجي مصر ١٩٣١ .

(٢١) تاريخ التراث العربي : د . محمد فؤاد سزكين ، ترجمة فهمي وابي الفضل ، ط١ ، القاهرة ١٩٧٤ .

(٢٢) تجريد الاغاني من المثالث والمثاني : لابن واصل الحموي (٦٩٧هـ) تحقيق طه حسين وابراهيم الابياري ، القاهرة ، ط١ ١٩٥٥ .

(٢٣) التشيع واثره في شعر العصر العباسي الأول : د . محسن غياض ، بغداد ١٩٧١ .

(٢٤) تنبيه الأديب على ما في شعر ابي الطيب من الحسن والمعيب : للحضرمي عبدالرحمن بن عبدالله و نحو (٩٧٥هـ) تحقيق د . رشيد صالح ، بغداد ١٩٧٦ .

(٢٥) التنبيه على اوهام ابي علي في اماليه : للبكري ابي عبيد الله بن عبدالعزيز (٤٨٧هـ) بتصحيح محمد عبدالجواد الاصمعي ، / ط٣ التجاريةُ مصر ١٩٥٤ .

(٢٦) جمهرة انساب العرب : لابن حزم الاندلسي ، (٤٥٦هـ) تحقيق عبد السلام هرون ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ .

(٢٧) الحلة السيراء : لابن الابار (٦٥٨هـ) تحقيق حسين مؤنس ، ط١ الشركة العربية ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٢٨) حلية المحاضرة : للحاتمي محمد بن المظفر (٣٨٨هـ) تحقيق د . جعفر الكتاني ، بغداد ط١ دار الرشيد ١٩٧٩ .

(٢٩) خزانة الأدب : لعبد القادر البغدادي (١٠٩٣هـ) ط١ بولاق ، مصر ١٢٩٩ هـ

(٣٠) دائرة المعارف الاسلامية : الترجمة العربية ، ط١ مصر ١٩٣٣ .

(٣١) دائرة المعارف : للبستاني بطرس ، مطبعة المعارف ، بيروت ، ١٩٧٧ .

(٣٢) دراسة الاغاني : لشفيق جبري ، مطبعة الجامعة ، دمشق ١٩٥١ .

(٣٣) دراسة كتاب الاغاني : د . داود سلوم ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

(٣٤) دراسة في مصادر الأدب العربي : د . طاهر مكي ، ط٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

(٣٥) ذكر أخبار أصفهان : لأبي نعيم الاصفهاني أحمد بن عبدالله (٤٣٠هـ) تحقيق ديدرنغ ، مطبعة بريل ، ليدن ١٩٣٤ .

(٣٦) رنات المثالث والمثاني : للأب أنطون صالحاني اليسوعي (١٩٤١م) ط٢ بيروت - ١٩٣٢

(٣٧) روضات الجنات في احوال العلماء السادات : لمحمد باقر الموسوي الخونساري (١٣١٣ هـ) ط١ طهران .

(٣٨) شذرات الذهب : لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩هـ) القاهرة ١٣٥٠هـ

(٣٩) صاحب الاغاني ابو الفرج الرواية : د . محمد احمد خلف الله ، ط٣ القاهرة ١٩٦٨

(٤٠) الضوء اللامع : للسخاوي شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (٩٠٢هـ) ط١ القاهرة ١٩٣٥ .

(٤١) طبقات الشعراء المحدثين : لابن المعتز عبدالله (٢٩٦هـ) ، تحقيق عبدالستار فراج ، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .
(٤٢) طبقات فحول الشعراء : لابن سلام الجمحي (٢٣٢هـ) ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ١٩٧٤ .
(٤٣) ظهر الاسلام : د . احمد امين ، ط٥ دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٦٩ .
(٤٤) العبر في خبر من غبر : للحافظ الذهبي (٧٤٨هـ) تحقيق فؤاد سيد ط١ ، الكويت ١٩٦١ .
(٤٥) العبر وديوان المبتدأ والخبر : لابن خلدون (٨٠٨هـ) ، دار الكتاب بيروت ١٩٥٨ .
(٤٦) العقد الفريد : لابن عبد ربه الاندلسي (٣٤٢هـ) ، تحقيق احمد امين واحمد الزين ـ القاهرة .
(٤٧) العمدة في صناعة الشعر ونقده : لابن رشيق القيرواني ابي علي الحسن (٤٥٦) تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، ط٤ مصر .
(٤٨) الفخري في الآداب السلطانية : لابن الطقطقي محمد بن علي بن طباطبا (بعد ٧٠١هـ) ط١ مصر ١٣١٧هـ .
(٤٩) الفرج بعد الشدة : للتنوخي ابي علي المحسن بن علي (٣٨٤هـ) ، تحقيق عبود الشالجي ، ط١ دار صادر بيروت ١٩٧٨ .
(٥٠) فصول في النقد العربي وقضاياه : محمد خير شيخ موسى ط١ دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
(٥١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د . شوقي ضيف ، ط٥ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
(٥٢) الفهرست : لابن النديم محمد بن اسحق (نحو ٣٨٥هـ) التجارية بمصر .
(٥٣) فوات الوفيات : لابن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) ، تحقيق د . احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٤ .
(٥٤) الكامل في التاريخ : لابن الاثير عز الدين علي بن محمد (٦٣٠هـ) دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ .
(٥٥) كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون : حاجي خليفة كاتب حلبي (١٠٦٧هـ) ط١ وكالة المعارف ١٩٤١
(٥٦) لسان الميزان : لابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ) مصورة عن الهندية بيروت .
(٥٧) مؤلفات ابي الفرج الاصفهاني وآثاره : محمد خير شيخ موسى ـ فصيلة التراث العربي ، دمشق ع٧ ، س٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ص١٧٣ ـ ١٩٧ .
(٥٨) مثالب الوزيرين : لابي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق ابراهيم الكيلاني ، بيروت .
(٥٩) مختار الاغاني : لابن منظور المصري (٧١١هـ) ، تحقيق ابراهيم الابياري ، ط١ القاهرة ١٩٦٥ .
(٦٠) المختصر في اخبار البشر : لابي الفداء عماد الدين اسماعيل بن علي (٧٣٢هـ) دار الفكر ، بيروت ١٩٥٦ .
(٦١) مرآة الجنان وعبرة اليقظان : لليافعي عبدالله بن اسعد (٧٦٨هـ) ط١ دار المعارف العثمانية حيدر آباد ، الهند ١٣٣٨هـ .
(٦٢) مروج الذهب ومعادن الجوهر : للمسعودي علي بن الحسين (٣٤٦هـ) تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، ط٣ ، مصر ١٩٥٨ .
(٦٣) مصادر الدراسة الادبية : يوسف اسعد داغر ، ط٢ ، صيدا لبنان ١٩٦١ .
(٦٤) معاهد التنصيص : لعبد ابراهيم العباسي (٩٦٣هـ) تحقيق محي الدين ، القاهرة ١٩٣٦ .
(٦٥) معجم الادباء : لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) تحقيق الرفاعي ، ط١ ، القاهرة ١٩٣٦ ـ ١٩٣٨) .
(٦٦) معجم البلدان : لياقوت الحموي ، دار صادر بيروت .
(٦٧) معجم الشعراء : للمرزباني محمد بن عمران (٣٨٥هـ) ، تحقيق كرنكو ، مع كتاب المؤتلف والمؤتلف للآمدي .
(٦٨) مفتاح السعادة : لطاش كبرى زاده (٩٦٨هـ) دار المعارف العثمانية ، الهند ١٣٣٨هـ .
(٦٩) مقاتل الطالبيين : لأبي الفرج الاصبهاني ، تحقيق السيد احمد صقر ، ط١ القاهرة ١٩٤٩ .
(٧٠) مقدمة ابن خلدون : عبدالرحمن الحضرمي (٨٠٨هـ) دار الكتاب ، بيروت ١٩٦١ .
(٧١) مقدمة في النقد التوثيقي عند العرب محمد خير شيخ موسى مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة بدمشق ، ع٢٥٦ ، س٢٢ ، حزيران ١٩٨٣ ، ص٧ ـ ٤٧ .
(٧٢) الملامح البيئية في النقد العربي : محمد خير شيخ موسى ، مجلة الموقف الادبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، عدد خاص بالنقد ، ع١٤١ و١٤٢ و١٤٣ ، ص١٥٩ ـ ١٨٦ .
(٧٣) مناهج التأليف عند العلماء العرب : د . مصطفى الشكعة ، دار العلم بيروت ١٩٧٣ .
(٧٤) المنتظم في تاريخ الملوك والامم : لابن الجوزي ابي الفرج عبدالرحمن بن علي (٥٩٧هـ) ط١ حيدر اباد ، الهند ١٣٥٨هـ .
(٧٥) منهاج البلغاء وسراج الادباء : لحازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) تحقيق محمد الحبيب بلخوجة تونس ، ط١ ١٩٦٦ .
(٧٦) مواطن الخلل والاضطراب في كتاب الاغاني : محمد خير شيخ موسى ، فصيلة المناهل ، وزارة الثقافة بالرباط ، ع٢٧ ، ١٩٨٣ ، ص٣٣٨ ـ ٣٦٣ .
(٧٧) ميزان الاعتدال : للذهبي شمس الدين محمد بن احمد (٧٤٨هـ) تحقيق البجاوي القاهرة .
(٧٨) النثر الفني : د . زكي مبارك ، ط١ القاهرة ١٩٣٤ .
(٧٩) نضرة الاغريض في نصرة القريض : للمظفر بن الفضل (٦٥٦هـ) ط١ مجمع اللغة العربية ، دمشق ، تحقيق د . نهى عارف ، ١٩٧٦ .
(٨٠) نفح الطيب في غصن الاندلس الرطيب : للمقري احمد بن محمد التلمساني (١٠٤١هـ) تحقيق د . احسان عباس ، بيروت ١٩٦٨ .
(٨١) الوساطة بين المتنبي وخصومه : لقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني (٣٩٦هـ) تحقيق ابي الفضل ابراهيم ، ط٣ ، البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦ .
(٨٢) الواضح في مشكلات شعر المتنبي : لابي القاسم الاصفهاني عبدالله بن عبدالرحمن (بعد ٤١٠هـ) تحقيق الطاهر بن عاشور ، ط١ الدار التونسية ١٩٦٨ .
(٨٣) الوافي بالوفيات : للصفدي صلاح الدين خليل بن ايبك (٧٦٤هـ) تحقيق ديدرنغ ، فيسبادن ١٩٧٠ .
(٨٤) وفيات الأعيان : لابن خلكان احمد بن محمد (٦٨١هـ) تحقيق احسان عباس ط١ ، صادر بيروت ، ١٩٧١م .
(٨٥) يتيمة الدهر : للثعالبي ابي منصور (٤٢٩هـ) تحقيق محي الدين ط٢ بيروت ١٩٧٣ ، وغيرها بالنص .

حضارات

شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة

عبد العزيز صالح

العميد السابق لكلية الآثار بجامعة القاهرة

لا جدال في أن أقرب ما يعبر عن تاريخ حضارة قديمة ما ، إنما يتمثل في المقام الأول فيما بقي من آثارها ، وما تخلف من نقوش ونصوص تخص كل وجه من وجوه تطوراتها ، خلال عهود ارتقائها ، بل وخلال فترات انتكاساتها أيضا . ولكن غالبا ما تستكمل المحصلات التاريخية لهذين المصدرين الرئيسين ، أو تقارن ، بما تواتر عن حضارتيهما ، إن قصداً وإن عفواً ، في سياق مصادر أخرى تكميلية معاصرة لها ، أو تالية بقليل على عهدها . ويدهي أن أخص ما يستشهد به عنها من هذه المصادر الأخيرة هو ما تعلق بالحضارات التي شاركتها في رابطة ما من روابط الجنس أو اللغة أو الجيرة المكانية ، وتلك التي أثرت في مسيرتها أو تأثرت بها ، والتي تعاملت معها بصورة ما من صور العلاقات الودية أو العدائية ، ثم دونت أنباء علاقاتها بها في حينها .

وعادة ما تمحص هذه المصادر وتلك ، حين المقارنة بين ما تآلف من عناصرها وما أختلف ، بما تفحص به بقية الأصول التاريخية من موازين النقد العلمي ومعايير الملابسات الخاصة التي أحاطت بكل جانب منها على حدة .

وللبحث فيما تضمنته المصادر المصرية من معارف متفاوتة ، مباشرة وضمنية ، عن أوضاع مجتمعات شبه الجزيرة العربية المعاصرة لها ، خلفية لغوية عريضة بعيدة العهد والمدى ، نرى الاسترشاد بها في استنباط ما يمكن أن تكشف الدراسات اللغوية المقارنة عنه أحيانا ، من نوعية وحجوم العلاقات بين بعض الشعوب القديمة وبين بعضها الآخر . ويبرر هذا الاسترشاد هنا بخاصة ما واجه ماضي اللغة العربية الفصحى في شبه الجزيرة ، من تساؤلات جَدَلية ، بعضها بريء وبعضها مغرض ، حول ما انبنت عليه مقوماتها الأولى فيما عاصر لغويات حضارات الهلال الخصيب القديمة المحيطة بها ، بل وكذلك حول ما قامت عليه قواعد نحوها وصرفها فيما سبق ما تواتر ، أغلبه شفاهة عن مأثورات العصر الجاهلي من شعر ونثر ، قبيل ظهور الاسلام بقرابة القرن ونصف القرن من الزمان .

وتولت نصوص المسند العربية ، الجنوبية منها والشمالية ، والنصوص النبطية ، الرد على جوانب معينة من هذه التساؤلات ، بما تضمنته من أساليب وقواعد ومفردات عربية . ولكن قلل بعض الشيء من قوة تأثيرها ما لُحظ عن تدوين معظمها بلهجات إقليمية ومحلية ، ثم حداثتها النسبية التي عادت ببداية أقدم تسجيلاتها ونقوشها إلى حوالي القرن العاشر ق . م ، وأرجعت مدوناتها التاريخية المفصلة إلى قبيل القرن السابع ق . م . . وكل من هذين التاريخين قريب العهد نسبيا إذا ما قورن بتواريخ المتون القديمة الأخرى في مصر والعراق على سبيل المثال .

وتضمنت المصادر المصرية القديمة من ناحيتها شواهد وقرائن عدة يمكن أن يستفاد بها في مواجهة جوانب أخرى من التساؤلات آنفة الذكر . وهي شواهد قد تبدو في معظمها ضمنية وغير مباشرة ، ولكن زاد من قيمتها أنها لم تتوقف عند حد احتواء نصوصها على مفردات شبه عاربة أو مستعربة عتيقة فحسب ، على نحو ما تضمنت بعض النصوص الأكدية والكنعانية مثلا ، وإنما تجاوزت حدود الألفاظ إلى ما هو أهم منها ، فقدمت معها كذلك أصولا لقواعد نحوية مشتركة ذات اعتبار خاص . وقرائن القواعد فيما هو مسلم به هي الأكثر حجة عما عداها في مجال تأصيل اللغات .

وغني عن التعقيب ابتداء هنا أنه لن يكون في عقد المقارنات بين قواعد النصوص المصرية وبين قواعد اللغة العربية شيء عجيب ، إذا ما قدر أن تباين صور أية نصوص قديمة كنصوص الكتابة الهيروغليفية التصويرية ، مع خطوط الكتابات العربية القديمة أو الحديثة ، ليس من شأنه أن يغير مضمون قواعد هذه أو تلك ، أو يبهم مفهوم مفرداتها في شيء . وإذا ما قدر كذلك أن تواصل البيئات الطبيعية بين الأرضين ، والاتصال البشري بين الشعبين ، في كل من غرب شبه الجزيرة العربية وشرق مصر على أقل تقدير ، كان من شأن كل منهما أن ينعكس بصورة ما على اللغات الشائعة فيهما .

فمنذ القرون الأولى من الألف الثالث قبل ميلاد المسيح ، أي فيما تقدم العصر الحاضر بنحو خمسة آلاف عام على وجه التقريب ، دونت المتون المصرية القديمة بقواعد لغوية لا يكاد بعضها ـ ولا نقول كلها ـ يفترق كثيرا عما انبنت عليه بعض قواعد اللغة العربية حين اتضاح بنيانها . وذلك واقع يمكن أن ينهض قرينة على احتمال إرجاع تشكيل وتأصيل العناصر المتشابهة في اللغتين إلى ما لا يقل كثيرا عن ذلك الزمن السحيق . ولن ينقض هذا الاحتمال عدم وضوح تطبيقات هذه القواعد بالنسبة للمراحل العتيقة من اللغة العربية بالذات ، وذلك تبعاً لعدم ممارسة أهلها الأوائل للكتابة أصلاً حينذاك . ومرة أخرى لن يعني القول بهذا الاحتمال افتراض وحدة لازبة بين هاتين اللغتين القديمتين ، أو اعتبارهما لغة واحدة ، لا ولا تبعية إحداهما للأخرى بالضرورة أو اشتقاقها منها . وإنما هو ينم أساساً عن إمكان احتسابهما صنوين متقاربين وُلدا من أم لغوية قديمة ، أو انتسبا على الأقل إلى جدة لغوية عتيقة ، تضمنت أرحامها في بعض أطوارها أساسيات وجذورا أولية توارثتها جماعاتها وشعوبها زمنا ما . ومن بعد ذلك أكمل كل شعب نصيبه منها بطريقته في سياق تأصيل كيانه ، وطوع فروع ميراثه إلى ما واءم إيحاءات بيئته ومتطلبات حضارته وتطورات ثقافته . أما الأم اللغوية تلك ، فيعبر عنها عادة بأم المجموعة السامية ، أو مجموعة ما قبل العربية (وما قبل المصرية أيضا .) . وأما الجدة العتيقة فيكنّى عنها اصطلاحا بالعائلة السامية الحامية (أو بالعكس) . وتكاد كل منهما بفروعها المنبثقة عنها تقوم ، في مجال التشبيه والتوضيح ، مقام كف اليد البشرية ، من حيث كونها أصلاً للأصابع الصادرة عنها والمتفرعة منها ، وهي أصابع أيا ما تفرد كل منها بوضعه وشكله ، بقي متصلاً بها في منبته ونسبه .

وتتطلب التسميات الشائعة عن السامية والحامية ، أو الحامية السامية ، بعض التعقيب ، من حيث هي في واقع الأمر تسميات تجوزية جرى العرف على استخدامها ، ولكن دون أن يتحقق العلم من صحة أمرها . فإلى جانب شبهاتها القديمة التي نورد ذكرها بعد

قليل ، رددتها أغلب البحوث المحدثة منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي في إثر المستشرق النمساوي شلوتسر الذي اقتبسها في كتاباته مما رددته بعض قوائم أنساب التوراة عن التمييز بين من اعتبرتهم ساميين من نسل سام ، وإليهم نسب العبرانيون أنفسهم ، وبين الحاميين من نسل حام ، وقد اعتبروهم أدنى منزلة منهم ، مع اعتبار أبويهما (وأخيهما يافث) من ولد نوح عليه السلام . وإذا تناولنا قصص التوراة في هذا المقام وجب تقدير عدة اعتبارات ، منها أن القليل من هذه القصص هو ما أمكن ترجيح تنزيله من وحي السماء وصح التسليم به يقينا ، على حين أن غالبيتها الأخرى - صنعها الكتبة والأحبار في عصور متفاوتة ، ثم اكتسبت قداستها لديهم بتقادم االن عليها ، ولا بأس من نقدها وإظهار وجوه الشك فيها حيثما تطلب الأمر ذلك . ومنها أيضا أن أغلب من تحققت رسالاتهم من أنبياء بني إسرائيل لم تدون كتبهم إلا بعد وفاتهم بعهود طويلة فترتب على ذلك أن داخل نصوصها كثير من التزيد والتحريف . ثم إن منها ، وهو الأهم هنا ، أن سلاسل الشعوب والأنساب التي نسبت إلى مثل الاصحاح العاشر من سفر التكوين في التوراة ، قد قصرت على بيان ما عرفه كاتبها من قبائل وشعوب . وهو كاتب مجهول الاسم ، تأثر في تصنيفها بنوعية العلاقات القائمة بينها وبين قومه . وترتب على ذلك أن ضم الى العبرانيين في الشعبة السامية الأثيرة لديهم عددا من الشعوب والقبائل القوية والصديقة لهم . في حين نفى السامية عن خصومهم وعن الجماعات المستضعفة في عصره . وجرى على مثل هذه السنة المغرضة عدد آخر من الأحبار والنسابين ، حتى لقد بلغ من تحيزهم أن نفوا السامية عن الكنعانيين ، على الرغم من أن هؤلاء الأخارى يعدون من صلب أصحاب اللغات السامية الأوائل ومن أهل الشام الأصيلين . وما كان ذلك التجني عليهم إلا لأنهم عادوا العبرانيين وقاوموا أطماعهم فباؤوا بسخطهم . وثمة أمر أخير نسوقه من وجهة النظر الاسلامية على أقل تقدير ، وهو أن المتواتر من اعتبار سام وحام ويافث أبناء لنوح عليه السلام ، مع تفضيل الواحد منهم على الآخر ، خبر لم تقل بمثله آيات الذكر الحكيم . فلم يذكر القرآن الكريم لنوح عليه السلام غير ولد واحد كان من المغرقين في حياة أبيه (إلا إذا افترضنا احتمالاً أن نوحا أنجب بعد انحسار الطوفان أبناء آخرين) .

ولا يقلل من أهمية هذا الدفع أن عددا من المؤلفات الاسلامية قد أحسنت الظن بالاسرائيليات وتوقعت العلم في روايات العبرانين ، فرددت عنها بعض آرائها في الأنساب دون تمحيص كبير . وعلى أية حال ، فبناء على أمثال هذه الملابسات أوشك العلم الحديث أن يطبق تسميات السامية والحامية على الخواص اللغوية أكثر منها على التسميات العرقية ، وإن لم ينفها أو يجزها تماماً ، بعد أن شاع استخدامها شيوعا عريضاً .

ومع وحدة الأصول البعيدة انشعبت مجموعة اللغات السامية القديمة التي تعنينا هنا بخاصة إلى شعبتين كبيرتين انبثقت من كل منها فروع عدة ، وهما : شعبة لغوية سامية غربية تشابهت بخصائصها الرئيسية أو الأولية في غرب شبه الجزيرة العربية . أي في نواحي الحجاز وما يوازيها من الجنوب العربي ، وفي كثير من مناطق الشام (حيثما انتشرت الجماعات الأمورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والعربية والنبطية والسريانية في أزمنة متفاوتة) ، كما تمثلت في الوقت نفسه مع قطاع كبير من أصول البنيان اللغوي المصري القديم . ثم امتدت من اليمن إلى لغة الجعزيّين على أطراف الحبشة وإرتيريا والصومال بشرق أفريقيا . وامتدت بعد ذلك إلى جزء من شمال أفريقيا . ثم شعبة سامية شرقية كبيرة أخرى تشابهت مقوماتها الخاصة في شرق شبه الجزيرة العربية بشماله وجنوبه ، ومناطق الخليج العربي ، وأغلب نواحي العراق التي عمرها الأكديون والبابليون والأشوريون والكلدانيون متعاقبين . وكل ذلك مع تقدير امتزاج لهجات الأطراف الحدودية للشعبتين ، بل واختلاطها كذلك بما جاورها من المجموعات اللغوية الأخرى المتصلة بها ، حامية كانت أم غير حامية ، وهو امتزاج أو اختلاط لم تبرأ من مثله لغة قديمة ما .

واستمر هذا الازدواج بأطرافه ، حتى وحدّت لغة القرآن الكريم بين ألسنة الجميع وكتاباتهم . وربما كانت قد أرهصت بقرب وحدتها اللغوية مأثورات عهود الجاهلية المتأخرة القريبة من ظهور الاسلام . هذا وإن ظلت بعض الخصائص اللغوية الاقليمية القديمة باقية إلى حدّ ما تطل برأسها في اللهجات الدارجة أو العامية هنا وهناك .

وفي نطاق هذه المقدمات بل والتحفظات التي آثرنا البدء بها والتنبيه إليها ، تجانس عدد لا يستهان به من قواعد التركيب الأولية في اللغتين القديمتين ، المصرية والعربية . وسبق أن تخيرنا لهذا التجانس نحو خمس وعشرين خاصية نشرنا عنها منذ عام ١٩٦٢ مردودة إلى مصادرها ومراجعها التفصيلية(١) ومن أهم نماذجها المشتركة . سبق الفعل للفاعل (في تركيب الجملة الفعلية) . . ، وإلحاق الصفة بالموصوف مع تماثلها معاً جنساً وإفرادا وجمعاً . وإدراج صيغة التثنية ، وهي نادرة الاستعمال في عديد من اللغات . ، وإلحاق نون الجمع ، وواو الجماعة بنهايات الأفعال والأسماء المرتبطة بها . وكذا كاف الخطاب للمفرد المذكر في حال المضاف إليه وحال المعطى له ، بل وكذلك في حال الفاعل أيضا (وهو ما أخذت به بعض اللهجات العربية القديمة فعلا(٢) . ولام الاضافة (مع قلبها نونا) . وياء النسبة للفرد . وياء الملكية للمتكلم المفرد (وإن أشبهت الياء المقصورة أو الجرّة في اللغة المصرية القديمة) . واستخدام حرف الميم ضمن أدوات النفي ، ولفظ مع للمعية . ووجود تاء تأنيث أخيرة لعدد من التسميات والصفات . ثم تمييز البعض من الكل . وتصدير ميم المكان وميم الأداة لبعض المسميات ، وتأكيد الخبر أحيانا بحرف إن . وذلك فضلا على شيوع المصدر الثلاثي والمعتل الآخر في أصول معظم الأفعال . وإضافة تاء المخاطب المفرد في إحدى صيغ الفعل الماضي وفيما يقوم مقام صيغة الحال . واستخدام الاضافة المباشرة إلى جانب الاضافة غير المباشرة . وقلة تطبيق ظاهر الالصاق (بين كلمتين لتكوين كلمة جديدة) . ثم احتواء النصوص المكتوبة للغتين على القيم الصوتية لحروف العين والحاء والقاف ، وهي من أصوات المجموعة السامية دون ما عداها من مجموعات اللغات . بل وعلى حين سقطت العين أو خفّت في النصوص الأكدية والبابلية والأشورية وهي نصوص سامية شرقية في النصوص المصرية والعربية . وما أشبه ذلك من خصائص لغوية لا يخضع تماثلها في بنية اللغات إلا على أسس متينة من تقارب الأصول المشتركة لها ، حتى ولو كانت أصولا أولية بعيدة . ومن طريف ما يقرن بهذه النماذج من المتشابهات الأخر في صياغة الضمائر التي ندر استعمالها في الأساليب الحديثة مع قدمها في العربية الفصحى ، ان استخدمت اللغتان لفظ « تا » كاسم يشار به إلى المؤنث ، وان عبرت اللغة المصرية القديمة بحرف السين تارة ، ولفظ « سُوَ » تارة أخرى ، عن ضمير الغائب المفرد المذكر . وعبرت بحرف السين أحيانا كذلك ، ولفظ(سِيَ) أحيانا أخرى ، عن ضمير الغائبة ، لاسيما في حالات المفعول به والمفعول العائد والاضافة . وعلى الرغم من غرابة هذا الاستعمال على الأذن المعاصرة ، فقد قرّ مثله قديماً في لغات ونصوص دول معين وقتبان وحضرموت العربية الجنوبية (فيما خلا استعمال « سا » للغائبة عوضا عن « سي » ، بل ولا زالت بعض قبائل اليمن تأخذ بمثله في لغاتها الدارجة .

(١) عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها - الجزء الأول - القاهرة ١٩٦٢ - ص١٥ - ٢٢ ، ص ٢٦ - ٢٨

Cf. R. Weill, **Recherches sur la Ire Dynastie et les temps Prepharaoniques**, II, 1961 283., W. Vycichl, in **Kush**, 1959, 27f, T. W. Thacker, **The Relationship of Semitic and Egyptian Verbal Systems**, 1954, Calice, **Principles of Egypto-Semitic Word Comparison**, 1934, A. Ember, **Egypto-Semitic Studies**, 1930. Among older authorities, Benfey, Hommel, de Morgan, Brugsch, Petrie, Kamal, Lacau, Erman, Sethe, Albright, etc.

(٢) انظر : عبدالحليم النجار : في اللهجات العربية واصول اختلافها - مجلة كلية الأداب - جامعة القاهرة - ١٩٥٣ ص٤٠ ، وخليل يحيى نامي : من اللهجات اليمنية الحديثة - المرجع نفسه ص١٠٧ .

وكان ذلك في مقابل ما جرت العادة على استعماله من حرف الهاء ولفظ هو ، وحرف الهاء أيضا ولفظ هي ، لهذين الضميرين في اللغة العربية الشمالية وفي لغة سبأ وحمير[٣].

وزكّت مضامين النصوص المصرية القديمة هذه الأسس الأولية المشتركة أو المتجانسة فيما بينها وبين اللغة العربية ، بمفردات وفيرة من أسماء وأفعال تشابه أغلبها لفظاً ومعنى ، وليس لفظا فحسب ، في كل من اللغتين . ونيفت أعدادها المرجحة على نحو مائة وخمسين لفظا أقدمها زمناً على عمق وجوده في اللغتين ، ودل أحدثها زمنا على الأثر اللغوي لاتصال التعامل البشري والحضاري بين الشعبين .

ولعل من أكثر هذه الألفاظ دلالة على تقارب أصول اللغتين ، هي الألفاظ المتعلقة بتعريف أجزاء البدن ، وكانت كلماتها فيما يحتمل من أوليات ما نحتته جماعات البشر الأولى بطرائق نطقها المتعددة . ومنها فيما أوردته اللغتان ، ألفاظ عين وشفة وأذن ويد وكف وإصبع ، وإلى حد ما لبّ ولسان . وذلك مع تحفظين ، وهما وجود قدرٍ من تحوير النطق والترتيب للحروف الأساسية بين هذه وبين تلك ، ثم استعمال أعداد من المترادفات الموازية لها في معانيها ، والمختلفة عنها في نطقها في كل لغة منهما على حدة .

ومن نماذج ما رجحنا فيه تماثل وتقارب أفعال وأسماء اللغتين من حيث الحروف الأساسية على أقل تقدير ، مع توقع تعرضها لقدرٍ من ظواهر القلب والابدال والاعلال أو التزيد أحيانا ، إلى جانب تعدد مترادفاتها في لهجات الفريقين ، مما أوردناه في بحثنا سالف الذكر :

أفعال : حسب وختم وخبّ وشدّ وشع وتم وثمم ونجر ونعى وخوى وكبكب وحبس (أي ألبس) وبصق وبصر ونسب وانساب ورقى وحطم وشمع (أي طرب)، ثم وهي ووهن وفلق ووصى وخسيء وقاء وعنّ (أي طاب)، ولمح وكمد وآبي (أي رغب) وعبى (أي افتخر) ووسع وعرك وصفا وصحن وبدش (أي تعب) ووخى وخدب (أي ذبح)، وكذا زعق وعشق وحزن ونقم وبتح وبرق وبلج ووزن وبارك وقطف وطمس وويخ أوويص (أي وضح) وعبا (أي أضاء) وجنف (أي أنف)، وما ماثل ذلك .

وكذا أسماء : جناح وعنزة وذئب وقمح وتمساح وضو وسبي وطفل وقد ومسك (أي جلد الحيوان) وموت ومنامة ومنية وأثل وزمن ويمنة وواحة وست وثمان ومرقاة ونبر وبرّة (أي بذرة) وسين (أي طين)، وكذا حمض ودقيق وزعقة وهمهمة ويم وبركة وعجلة ومنحة وبركة ومغارة ومخاضة وسيف وحصان وحربة ورمح وزيت ونبق وزيتون ورمان وكرم وصبي وقرر (أي ضفدع) وكعك وتابوت وقفا وسدرة وجار وقش وجص وثابر (أي زابر أو كاتب) . . . . . . إلى آخره .

ولا ريب في أن هذه المتشابهات قلة من كثرة أخرى قديمة اندثر أغلبها أو ندر استعمالها وانطوت ألفاظها في بطون معاجم اللغة . وقد آثرنا الاكتفاء منها بصيغها العربية مراعاة للتخفف من تفاصيل بعض الفوارق اليسيرة بينها وبين صيغها المصرية والتي يسع المتخصص أن يراجع حرفيتها في بحثنا آنف الذكر ، ومع هذا يمكن أن نضيف في مقابلها متشابهات نادرة أو شبه بائدة ، للتدليل على أن مثابرة البحث في أمثالها قد تقدم المزيد من الاضافات المفيدة ، على شريطة تجنب الافتعال فيها . فقد عبرت النصوص المصرية القديمة عن الفأس الذي يستخدم في الحرب باسم مر ، والمر في لسان العرب هو المسحاة أو مقبضها ، وهو من المحراث ويعمل به في الطين وعبرت النصوص المصرية عن الرجل (وحركة المشي) بلفظ رد ـ وفي اللسان وردت ردي بمعنى مشى ، وردت الجارية أي حجلت أو تبخترت[٤]. وعبرت عن المشتر بلفظ مكاري وهو لفظ

(٣) وعلى سبيل المقارنة عبرت النصوص الاكدية العراقية (السامية الشرقية) عن هذين الضميرين بصورة ثالثة تضمنت اللفظين شو ، وشي :

CF. G.A.Barton, **Semitic and Hamitic Origins**, 1934, Table I.

(٤) لسان العرب ـ طبعة بيروت ١٩٥٦ ـ جـ ٩ ص ١٧٠ ، جـ ١٤ ص٣١٨ ، وانظر قولهم : ما ادرى اين ردي . تاج العروس : جـ ١٠ ص١٤٧

سامي قديم . وعن التاجر بلفظ شوطي ، واستخدمت بعض النصوص اليمنية القديمة فعل شاط وشوط بمعنى تاجر أيضا . وقالت ، أي النصوص المصرية ، حكن وحنك بمعنى مدح وقدم قربانا ، واستخدمتها بعض النصوص اليمنية أيضا للمعنى ذاته . . . ، وتماثل لفظ مو المصري مع موه وتصغيره موية في بعض لغات العرب القديمة والمعاصرة أيضا ، بمعنى الماء ، حيث الهمزة فيه مبدلة من الهاء .

وعلى أية حال ، فلم تستهدف القرائن الكثيرة السابقة تدليلا على قرابة اللغة المصرية القديمة للجذور السامية أو العربية ، بقدر ما استهدفت التنويه أساساً بتواجد عدد واف من أصول قواعد اللغة العربية أو أشباهها ، ومفرداتها الفصحى أو أمثالها ، في عصور أسبق زمنا بكثير من عصور تسجيلها بأيدي أهلها . بل وأسبق زمنا كذلك من لغات من حاولوا أن يثيروا التسؤلات والشبهات حول تأصيلها . وندع مؤقتا دلالات اللغات ، إلى جانب آخر مما كشفت المصادر المصرية القديمة عنه ، وهو ما تعلق بقرائن وشواهد الاتصالات البشرية والمعاملات الحضارية مع شبه الجزيرة ، خلال العصور التاريخية القديمة المتعاقبة .



كثيراً ما استشهدت البحوث الحديثة المعنية بالعلاقات المصرية العربية القديمة بتسمية بلاد « بونت » كمدخل لتأصيل قدم معرفة المصريين بمناطق شبه الجزيرة العربية التي يحتمل امتداد مدلول هذا الاسم إليها ، ومنها مناطق اليمن على وجه أخص . وكانت تسمية « بونت »، أو « بوينة » كما رجحنا صحة نطق لفظها في بعض بحوثنا السابقة(*)، قد تردد ذكرها من آونة إلى أخرى في ثنايا المصادر المصرية القديمة ، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه . وتمثلت الأهمية الحيوية لبلاد بوينة بالنسبة لمصر في اعتبارها مصدراً رئيسيا أو سوقا كبيرة لعديد من صنوف البخور والراتنجات والصموغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم ، وتضمنت أصنافا من اللبان أو اللادن والكندر والمر والصبر والذريرة والقرفة وبعض الأخشاب العطرة ، فضلا على الأثمد أو الكحل الأسود ، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والمسك وصمغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين ، وما إليه)، بعضها من إنتاج بوينة نفسها ، وبعضها الآخر مما يرد إليها من بلاد أخرى . وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرصا كبيرا واستهلكت منها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد ، والأعياد والجنازات ، وتقديم القرابين ، وفي الطيوب والعطور ، وإعداد العقاقير ومواد التحنيط . وفضلا على ما توافر لمصر من بعض أنواع البخور العادية في وديان صحاريها الداخلية ، جلبت قوافلها مقادير أخرى منها من وديان النوبة والسودان ، بطرقها المباشرة أحيانا ، وعن طريق التعامل مع جماعات وسيطة في منتصف الطريق إليها أحيانا أخرى . على أن الأكثر دلالة في سياق الحديث الراهن ، هو أن مصر جرت على أن توفي مطالبها المتزايدة من أنواع البخور الأخرى المتميزة باستيرادها بكميات تجارية ضخمة من مصادرها الرئيسية فيما أطلقت نصوصها عليه تسمية « بوينة » كما أسلفنا ، وتسمية « تانثر » أي أرض الاله ، وهما تسميتان قد تردان متمايزتين عن بعضهما أحيانا ، أو تردان مترادفتين مع اعتبارهما مكملتين إحداهما للأخرى أحيانا سواها . وكانت التسمية الأولى هي الأقدم زمنا كما ظلت هي الأكثر ترديدا في سياق النصوص .

ومع الاقرار ابتداءً باحتمال عمومية مدلول لفظ « بوينة »، ومرونته في الدلالة على أرض وشعب ، أو أراض وشعوب ، والتجاوز كذلك عن تفاصيل الآراء التخصصية التي دارت على فترات منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن ، حول تحديد موقعها ، والتعرف على هوية أو جنسية أهلها - يكفي التنويه بانصراف هذه الآراء إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، حاول كل اتجاه منها

(*) See, Abdel- Aziz Saleh, in BIFAO, 1972, 248, and former bibliography.

أن يحدد أرض بونة بإحدى البيئات الطبيعية التي تنتج أغلب مواد البخور والراتنجات الآنف ذكرها ، وكانت تستطيع أن تستورد بعضها الآخر ثم تتولى تسويقه ، وكان يمكن الوصول إليها من مصر في الوقت ذاته بوسائل تناسب إمكانيات العصور القديمة . وبناء على هذه الشرائط صدر اتجاه خصص منطقة بونة بالعروض الجغرافية للصومال وإرتيريا على الساحل الافريقي للبحر الأحمر ، مع اختلافات جزئية في تحديد موقعها بدقة . وخرج اتجاه ثانٍ عينها بمناطق جنوب شبه الجزيرة العربية . ثم ظهر اتجاه ثالث جمع لها الاقليمين الافريقي والعربي معا[٦]. وسوف نزكي من ناحيتنا جانبا من هذا الاتجاه الثالث في عصور بعينها ، ليس على أساس اختيار الحل الوسط ، ولكن بناء على أدلة وقرائن عملية جديدة ، تواردت مصادرها المصرية على فترات من القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد وما تلاه ، ثم فترات أخرى من القرن الخامس عشر ق . م وما تلاه .

كان من المتوقع على أي وجه من الوجوه السابقة ، أن تتولى الأساطيل والقوافل المصرية القديمة إنجاز معظم عمليات استيراد الكميات الكبيرة من البخور ومتعلقاته ، برا وبحرا ، في مقابل تصدير ما يروج لدى عملائها البونتيين من المنتجات والمصنوعات المصرية المناسبة لهم ، وذلك تبعا لما توافر لها أكثر من جيرانها من إمكانات ضخمة لمواجهة مشاق السفر على امتداد البحر الأحمر وشعابه المرجانية ، في رحلات كانت تطول لما بين الشهرين والخمسة شهور ، أو ما هو أكثر في الذهاب والاياب ، خلال مواسم معينة من العام . ووضحت أخبار هذه الرحلات منذ عهد ساحورع ثاني ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية .

ولم يمنع هذا الواقع العملي ما دون مصر من الجماعات الطموحة القائمة على النقاط الحساسة من مسالك تجارة البخور الخارجية ، البرية منها وربما البحرية أيضا ، من أن تمارس دورها كأطراف وسيطة في جزء من حركة هذه التجارة المجزية ، وذلك من أجل صوالحها الخاصة من ناحية ، وفي مقابل ما يترتب على وساطتها تلك من تقصير أمد الرحلات المباشرة ومشاقها إذا قطعت كل الطريق بين مصادر الانتاج وبين مناطق الاستهلاك البعيدة عنها . وسوف يعني البحث الراهن باحتمالات الوساطة العربية في هذا الشأن أكثر من غيرها[٧].

ولعل أقدم ما يستشهد به من المصادر المصرية القيمة في أمر هذه الوساطة هو نص « حنّو » أحد كبار رجال الدولة المعاصرين للملك منتوحوتب سنعنح كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة في أواخر القرن الحادي والعشرين ق . م . وكان قد أنيط به الاشراف على تأمين مسالك القوافل في صحراء مصر الشرقية ، وتعمير واحاتها وزيادة آبارها وتطهيرها ، ثم القيام بتدشين أسطول من سفن كبنية (أي جبيلية الطراز أو الأخشاب) في إحدى موانىء البحر الأحمر ، ولعلها كانت في موضع الميناء التي سميت في العصور المتأخرة باسم برينيكي . وضحى حنّو بقرابين وفيرة بمناسبة إبحار السفن لاستيراد ما ودّه الملك وخزائن دولته ومعابدها من منتجات ثمينة ، لا سيما بخور الكندر (عنتيو) الطازج أو الأخضر ، من رؤساء البادية كما ذكر في نصه . وعند عودة بعثة السفن من البحر الكبير إلى ما يجاوز ميناء القصير الحالية ، أفاد حنّو أنه نفذ رغبة فرعونه ، وأتاه بكل الواردات الموجودة على شواطىء أرض الاله[٨].

---

(٦) Ibid., 247-249, for a list including: Glaser, Naville, von Wissmann, O'Leary, Tkatch, Erman, Davies, Wilson, and Zylarz.

(٧) Cf., Abdel-Aziz Saleh, An open Question on Intermediaries in Insence Trade during Pharaonic Times, **Orientalia**, 1975, 370f.

(٨) Ibid., 372-373, Couyat et Montet, **Hammamat**, 81-84, pl.XXXI, II4, W.C. Hayes, **JEA**, 1949, 43f.

اختلف نص حنّو عما سبقه من نصوص التعامل مع بـوينة لاستيـراد منتجات البخـور ، بـذكـره استيـراد « العنتيو » الطازج عن طـريق رؤساء البـادية (حقـاو دشـرة)، ومن واردات شواطىء (إدبـو) أرض الاله (تانثر). وقد عرف « العنتيو » كما يتضح من مناقشة تفصيلية تالية ، بأنه راتنج حـر عطر من نـوع الكندر الفاخر ، الذي يكاد ينحصر نمو أفضـل أشجاره عـلى مرتفعات ظفار في الجنوب العربي ، وإن نمت له أشجار أخرى بنسبة وجودة أقل في مرتفعات شمال الصومال .
أما تعبير أرض الاله « تانثر » فهو اصطلاح رمزي قديم عبـر المصـريـون بـه عن بعض المنـاطق القصيـة ذات الخصائص والبيئات غير المألوفة ، والمنتجات أو الثروات المتميـزة ، التي تتمثل فيهـا قـدرة الخـالق الفـائقـة ، وتستحق لهذا أن تنسب إليه تمجيـداً لشأنها ، وتـأكيداً لأحقيته فيها أو ملكيته لما يصل إلى معابده من انتاجها ، على الرغم من غموض معرفة الناس بها - وهذه معان دللنا عليها في بحث خاص سابق[٩]، ورجحناها على ما ظنه بعض الباحثين من ترجمة تعبير أرض الالـه بمعنى أرض منشئه أو مهد نشأته . وغالبا ما ارتبطت تسمية أرض الاله هذه أو أراضي الاله ، في النصوص المصرية القديمة ، باتجاه الشرق النسبي على اتساع مدوله . ولا بأس من التجوز قليلا في الصفحات التالية في نسبة هذا التعبير القديم إلى إسم الجلالة عـوضا عن الالـه ، بما يرادف بعض التعبيرات الـدارجة حتى الآن عن مثـل أرض الله الـواسعة ، وبـلاد الله ، وخلق الله ، حين التنويه باللامحدود من ملك وقدرته واتساع خلقه .

لم يشـر حنّو إلى تعـامل بعثتـه مع كبـار بوينـة شبه المستقرين في أرضهم كما جرت عادة النصوص السابقة على عهده ، بقدر ما نوّه بتعاملهـا مع رؤسـاء البـاديـة (حقاودشرة). ويبدو أن هؤلاء الأخارى مثلوا شيوخ القبائل المتكفلة بتجارة الوساطة في البخور ، والقائمة على طرق عبـور قوافلها ، والمستغلة لبعض أربـاحهـا ، وفي مقابل إرشادها وتموينها وتنويع بضـائعها ووسـائل نقلها ، ثم حمايتها واختصار مشقة الطريق أمامها . ونم التقارب بين ذكر هؤلاء الشيوخ وبـين ذكر شـواطىء أرض الله ، في هذا النص ، على احتمال قرب أسواقهم أو مناطق لياقهم بالبعثة البحرية المصـرية ، من أحـد المرافىء الطبيعية القائمة على سواحل صخرية أو رملية ، على طريق البخور للجانب العربي ، أو الجانب الأفريقي للبحر الأحمر . ويبـدو أن نسبتهم إلى الساحـل العربي واعتبارهم من عرب الشمال الذين اشتهـروا فيما بعـد بتجارة الوساطة بين أنحاء اليمن ، وبـين بلاد الهـلال الخصيب ، هي الأكثر إحتمالا من نسبتهم إلى الساحل الأفريقي - لاسيما ما نوّه النص بـه من صلتهم بتجارة كنـدر « العنتيو » الـذي توافـرت أجـود أنـواعـه عـلى السواحل العربية الجنوبية كما أسلفنا ، فضلا على ترادف ذكرهم مع ذكـر أرض الله وهي الأقرب صلة بنـاحية الشـرق وشبه الجـزيرة العـربية ، كـما نمت عن ذلـك نصوص أخرى يلي بحثها .

وفي الرمز إلى أهمية كندر (العنتيو) وبعد مصدره ، وتميـزه عن بقيـة أصنـاف البخـور الفـاخـرة الأخـرى ومصادرها ، روت أسطورة مصرية قديمـة تسمى قصة « نجـاة الملاح » يـرجـع تـأليفهـا إلى القـرن الحـادي والعشرين ق . م[١٠]، حديثاً وعد بطلها فيه أن يرجو ملك مصر أن يرسل قرابين البخور وكثيرا من الصادرات المصرية إلى كائن أسطوري على جزيرة « كسا » التي ألقاه الموج على أرضها في قلب البحر الأحمر ، « جزاء وفاقا على مساعدته إياه وعلى حبه للمصريين حتى وهو في مقره البعيد الذي لا يكاد الناس يعرفون عنه شيئا » . وقد ردّ هذا الكائن عليه وهو يبتسم ضاحكا من قوله « قد يوجد لديك البخـور ولكن أنّى لك بـوفرة العنتيـو وأنا أمـير

(٩) Abdel- Aziz Saleh, Notes on the Ancient Egyptian T3- NTR "God's- Land" BIFAO, 1981, 107- 117.

(١٠) شاعت تسمية هذه القصة لدى عدد من الباحثين باسم « قصة الملاح الغريق » مع أن ملاحها لم يغرق وانما نجا بحياته بعد غرق سفينته . وهي من قصص المغامرات البحرية الأسطورية التي سبقت امثال مغامرات السندباد البحري الفريبة بآلاف السنين .

بوينة ، والعنتيو من مقدراتي » . ثم زوده حين مغادرته الجزيرة بهدايا كثيرة تضمنت أنواعا فاخرة من هذا العنتيو (ومن إودنب ، وأقراص بخور كبيرة ، وزيت هكنو ، وغيرها) . وكان ذلك الكائن كما صورته الأسطورة قد اتخذ هيئة ثعبان عظيم رصع جسده بالذهب والزبرجد ، وانتسبت إليه اسرة من أربعة وسبعين ثعبانا ، فقدهم حينما هوت عليهم صاعقة من السماء فاحترقوا بها جميعا ، ونجا هو وحده ولكن لأجل قريب تنبأ هو به وتنبأ معه باختفاء جزيرته من بعده . وعلى الرغم من وضوح الخيال والخرافة في هذه الرواية واحتمال ردّ أحداثها إلى جزيرة قريبة من جزيرة الزبرجد بالبحر الأحمر ، وما ذكر عن صلتها ببوينة ، إلا أن ما ادعته من حماية الأفاعي لجزيرة البخور وزوالها باحتراقها ، قد تشابه إلى حد ما مع رواية أخرى ذكرها المؤرخ هيرودوت (في القرن الخامس ق . م) وادعى فيها أن الأفاعي المجنحة كانت تحمي أشجار اللبان في مناطق شبه الجزيرة العربية ، وأنه كان يقتضي إبعادها عنها ، لجمع محصولها ، إطلاق دخان المحروقات عليها . وفي سبيل تزكية الأصل العربي لبعض المنتجات التي ذكرتها قصة الملاح ، افترض الباحث فايسيشل احتمال نطق الاسم المصري « إودنب » الذي ورد فيها بصيغة « يودانوب » ليدل على اللبان اللادن ، على أساس تقريبه من لفظة « لودانوم » أو « لادانوم » (مع تقدير سقوط حرف اللام في الكتابة المصرية القديمة ، وقلب الميم باء في هذه اللفظة)[١١] . وقد لا نسلم بالضرورة بحرفية هذا التخريج ، ولكننا أوردناه مثلا لما دار في أذهان بعض الباحثين عن ترسم أسماء منتجات بخور شبه الجزيرة العربية في النصوص المصرية القديمة .

إقترن استيراد سلع البخور الممتازة من بوينة وأرض الله ، بنوع من كحل أسود فاخر اعتبرت المناطق العربية أحد مصادره الرئيسية القديمة (ومنه ما كان يجهز من السناج الناتج عن حرق نوع من الكندر أو قشر اللوز) . وزكي الأصل العربي لهذا الكحل أن ذكرته نصوص مصرية مبكرة باسم « سمدة » وبما ماثل اسمه العربي « أثمد » ، وإن تناوله بعد ذلك إبدال أدى إلى ذكره في نصوص أخرى تالية بلفظ مسدة بل ولفظ مسلمة أيضا . وبلغ من قيمة هذا الكحل الأسود كمادة مستحبة للزينة ووقاية العيون ، أن مثل السلعة الرئيسية فيما قدمته قافلة أمورية أو كنعانية من شو (ت) ، من هدايا ثمينة إلى خنوم حوتب والى إقليم الوعل بمصر الوسطى خلال العام السادس من عهد الملك سنوسرت الثاني في فترة من أوائل القرن التاسع عشر قبل الميلاد[١٢] . وإذا استبعدنا التشابه الظاهري بين كلمة « شوت » التي ذكرها النص المصري ـ وبين اسم شت الذي اعتبرته أنساب التوراة من أول ولد آدم ـ فإنها أقرب إلى أن تعني إحدى قبائل مؤاب التي انتشرت بطونها في بعض عهودها القديمة من جنوب الشام حتى جبل سعير والتخوم الشمالية الغربية لشبه الجزيرة العربية وشرقي سيناء . وضمت قافلتها تلك إلى مصر سبعة وثلاثين فردا من رجال ونساء وأطفال ، حملوا جانبا من أمتعتهم على ظهور الحمير ، وتقدمهم شيخهم الذي ذكره الكاتب المصري باسم إبشا تحويرا فيما يبدو أو اختصارا لأحد أسماء أبيشو أو أبيشار أو أبي شوعا ـ سامية الأصل[١٣] . ولم يكن هؤلاء الوافدون من صلب عرب شبه الجزيرة ، وإنما استشهدنا بهم لعدة أمور ، منها كونهم من الجماعات السامية ذوي الصلة الاقليمية والجنسية المباشرة بالعرب الشماليين ، ثم دلالة وصولهم إلى مصر الوسطى على أن دخول مصر والتجول بأمان في أقاليمها لم يكن ممتنعا على أضرابهم من القبائل السامية ما دامت صديقة مسالمة .

ولم يتيسر القطع بما استهدفته جماعة إبشا من إقليم

---

(١١) استشهد في ابدال الميم باء في اللغة المصرية القديمة بترادف الكلمتين « ولب » و « ولم » بمعنى اكل ، W. Vycichl, **Kush**, 1957, 72.

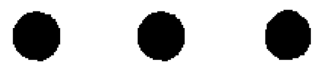
(١٢) P.E. Newberry, **Beni Hasan**, I, pp. 69, 72, p.s, 28, 30, 31, 38.

(١٣) W.F. Albright, **The Vocalization of the Egyptian Syllabic Orthography**, 1934, 8. Cf. Shet- Moab, Nu. 24, 17, 37, W. Helck, **Die Beziehungen Aegyptens zu Vorderasien im 3 und 2. Jahrtausend v. Chr.**, 1962, 50, 60.

الوعل (في محافظة المنيا)، سواء دخلت إليه في زيارة عفوية أو رسمية استجابت فيها لكرم الضيافة المصرية ، أم أتت إليه ليعمل رجالها في صناعات المعادن ، أو للانضمام إلى زمرة صائدي البراري ، وعسس الحواف الصحراوية للاقليم[١٤]. ولولا أن أتوا معهم بنسائهم وأولادهم لأمكن كذلك إحتمال كونهم من وسطاء التجارة العربية التي كانت تصل عبر الطرق البرية لشبه الجزيرة إلى أسواق جنوب الشام فيتولى تجارها تصريفها مع منتجاتهم المحلية . وصور رجال جماعة إبشا على جدار مقبرة خنوم حوتب بلحى دقيقة مدببة وشعور كثة ، وأسدلت نساؤهم شعورهن الطويلة على الظهور والنحور مع تزيينها بعصائب رقيقة . وظهروا في مجملهم بما ينم عن تخطيهم دور البداوة وأخذهم بنصيب من التمدين . فارتدى بعضهم مآزر ملونة تكسو النصف الأسفل من الجسم ، واكتسى بعض آخر من الرجال والنساء بثياب طويلة (أو أردية صوفية) مزركشة ذات هدب قصيرة ، تكسو أحد الكتفين وتدع الكتف والذراع الأخرى عارية ، وانتعل أغلبهم نعالا ذات سيور ، خلعها كبارهم حين واجهوا الوالي خنوم حوتب ووقفوا حفاة أمامه . وربما لبست نساؤهم جوارب (صوفية ؟) أو خفافاً جلدية ملونة .

ويصعب أن نفترض أن هذه الجماعة قد عقدت العزم منذ أن خرجت من نواحي الأردن على أن تصل إلى ما وصلت إليه من إقليم الوعل في مصر الوسطى ، وهو البعيد عن أرضها بمئات الأميال . وإنما يغلب على الظن أنها لجأت إليه في سياق تجوالها كسبا للعيش حيثما تيسرت لها الاقامة ، ثم أسعدها الحظ بتسجيل أنبائها وصورها في مقبرة خنوم حوتب ، فأصبحت مناظرها هناك من أقدم وأوضح المصادر التفصيلية المصورة لبني جنسها ، ليس في مصر فحسب وإنما بالنسبة لجنوب بلاد الشام أيضا . وليس من المستبعد أن جماعات سامية أخرى من أمثالها تفرقت منازلها في شرق الدلتا وما يليه من مناطق البراري المصرية ، وهي مناطق تعد أقرب شبها ببيئة مواطنها الأصيلة ، ولكن شاءت المصادفات ألا يعثر على نصوص ومناظر أخرى تصورها حتى الآن .

وعلى أية حال ، فقد احتفظت نصوص لوحات وبرديات مصرية قديمة قريبة العهد من القرن التاسع عشر ق . م بعشرات من الأسماء الأمورية أو الكنعانية لرجال ونساء ، شارك بعضهم عمالا في مناجم ومحاجر سيناء وصحراء مصر الشرقية . وعمل بعضهم خدماً وإماءً في أعمال مختلفة بالبيوت المصرية الثرية[١٥]. وألحق باسم كل منهم لفظ « عام » للرجل ، ولفظ « عامة » للأنثى ، وهو ما سوف نرجح ترجمته بعد قليل بمعنى القبلي والقبلية . ولعل منهم من لجأوا إلى مصر من تلقاء أنفسهم سعيا وراء الرزق والأمن والاستقرار . كما دخلها بعضهم أسرى وأرقاء شراء ، بينما تناسل بعضهم الآخر من صلب هجرات قبلية قديمة . وتمثل أسماؤهم المسجلة في مصر ثورة دسمة لم تستغل بعد استغلالاً كافيا من أجل التعرف منها على طبيعة الأسماء السامية ، أو السامية المتمصرة ، وكنهها ، في ذلك العصر البعيد .



وتوفر في مصادر العلاقات المصرية العربية القديمة وجه آخر معاصر . فمنذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد نوهت النصوص المصرية ، بين الحين والحين ، بأسماء بضع دويلات وجماعات قامت على التخوم وعلى طرق التجارة الرئيسية الواقعة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وبلاد الشام . وخصت هذه الأسماء بالذكر في سياق ما سجلته عن أطوار سياستها الاقتصادية والأمنية والعسكرية على حدود مصر وفيما ورائها .

ففضلا على ذكر قبائل شو (ت) المؤابية التي إنتسبت إليها جمعة إبشا ، أشار نص من قصة سنوهي في القرن

(١٤) Abdel- Aziz Saleh, op. cit., 74, and refernecces.

(١٥) **Hayes, A Papyrus of the Middle Kingdom, 1955, Posener, Syria, 1957, 145f., K.A. Kitchen, JEA, 1961, 15f., Helck, op.cit., 79f.**

العشرين ق . م ، إلى كبير « كوشو » الجنوبية ، خلال ما رواه عن سفره من مصر عبر براري جنوب الشام . ثم ذكر نص آخر مما يسمى اصطلاحا بنصوص اللعنة - كبيرين لواحات « كوشو » أيضا (في حوالي القرن الثامن عشر ق . م)(١٦)، وذلك مما يعني تعدد قبائلهم وواحاتهم وشيوخهم . وقد قرب بعض الباحثين اسم « كوشو » هذا إلى من ذكرتهم التوراة باسم كوشان بحسبانهم من أسلاف المديانيين أو من جيرانهم(١٧). وقد انتشرت قبائلهم في بعض عهودها بين جنوب الأردن وبين تخوم سيناء ، ثم تركزت أكبر قبائلهم المديانية مؤخرا في شمال الحجاز ، لاسيما في واحة البدع ومغاير شعيب وميناء الحوراء . وأشار بعض المؤرخين المسلمين إلى امتداد مدين في أيامه إلى نهاية أطراف الحجاز الشمالية في هضبة حسمي ، وقد روا الرحلة بينها وبين مصر بمسيرة تسعة أيام(١٨).

ولا بأس من الاستشهاد في هذا السياق بما ذكرته التوراة في قصة يوسف عليه السلام ، من أن قوما من الاسماعيليين أتوا من جلعاد بإبلهم يحملون التوابل والبلسم والمر في طريقهم إلى مصر ، فلما وصلوا إلى موقع البئر التي ألقاه إخوته فيها انتشله منها تجار من الميديانيين وباعوه في مصر . وتمت المبادلة اللفظية بين تسمية الاسماعيليين وبين تسمية المديانيين في هذه القصة على أنها تسميتان مترادفتان لشعب واحد ، فضلا على ما لصلة كل منها بالعرب الشماليين بخاصة(١٩). وكان تجار جلعاد فيما يبدو فريقا من وسطاء التجارة التي تتجمع سلعها في مدن فلسطين فيرحلون ببعضها على دوابهم إلى حيث يبيعونها في أسواق الدول الكبيرة . وكانت رحلتهم تلك إلى مصر ، والتي يحتمل تأريخها بأواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن السابع عشر ق . م ، واحدة من رحلات كثيرة تجري على منوالها . ولا يؤخذ على مضمونها التاريخي غير ذلك الابل فيها ، في حين لم يجد التاريخ أدلة أثرية تنم عن إستخدامها في قوافل التجارة إلا بعد عهد يوسف بنحو خمسة قرون ، خلال القرن الثاني عشر ق . م .

وأشار نص مصري من حوالي القرن الثامن عشر ق . م إلى منطقة « دماتاو » وأميرها « إقح »(٢٠). وتباينت وجهات النظر الحديثة فيما إذا أمكن تقريب اسم « دماتاو » هذا إلى تسمية إمارة إدوم في جنوب شرق الأردن (وفيها يمتد بين البحر الميت وبين خليج العقبة) ، أو تقريبه فيما هو أكثر احتمالا إلى اسم دومة (الجندل) العربية ذات الموقع التجاري المتميز ، لاسيما وقد ذكرتها بعض المصادر الأشورية القديمة باسم مشابه له . وهو « أدوماتو » . وعلى أية حال ، فقد اتصلت كل من المنطقتين المقترحين بمصر فعلا ، وأولاهما بخاصة في عصور تالية لهذا العصر . ففي رسالة بردية إدارية من عهد الملك مرنبتاح ، في عام ١٢١٧ ق . م ، كتب أحد المشرفين على مداخل مصر الشمالية الشرقية معلنا : « لقد أجرينا الاذن لقبائل الشوسو من إدوم بعبور حصن مرنبتاح في ثكو إلى غدران بيتوم مرنبتاح الواقعة في أرض ثكو ، بغية أن تُردّ الحياة عليهم هم وقطعانهم ، بفضل الفرعون الشمس الخيرة لكل أرض »(٢١). ويعني ذلك أن بداوتهم لم تمنع العطف عليهم والترحيب بهم في مصر . واستمرت هذه الأواصر بحيث روت التوراة أن مصر آوت إليها الأمير حداد الثالث وريث عرش إدوم

---

(١٦) Sinuhe, 219f., K. Sethe, Die Aechtung feind licher Fursten, Volker und Dinge, 88-89, Posener, op.cit., E50-51, p. 62 f.

(١٧) Albright, BASOR, 83, 34n.8, JBL, 1944, 220 n. 89, B. Maisler, RHJE, 1946, 73f.

(١٨) تاريخ الطبري : جـ ١ - ص ٤٥٨ ، المقدسي ، احسن التقاسيم - ص ١٧٨ ، الادريسي : نزهة المشتاق - جـ ٣ ص ٥ .

(١٩) Genesis, 37, 25, 28a, 36, A. Musil, The Northern Hegaz, 1926, 267.274f., Maisler, op. cit., 37 - 38, A. Grohmann, Arabien, 1963, 56, -57.

(٢٠) Maisler, op.cit., 33

(٢١) Pap. Anastasi IV, 51f.

الذي ساعده أهل بلاطه على الفرار منها (في أواخر القرن الحادي عشر ق. م) بعد أن خرب جيش داود إمارته وسفك دماء الآلاف من رجالها واستباحها ستة شهور . ووصل حداد إلى مصر خفية عن طريق أرض مدين ، فوجد فيها الرفد والملجأ(٢٢). أوردت المصادر المصرية القديمة ما سبق الاستشهاد به عن كوشو أو مديان ، وشوت ، ومؤاب ، وإدوم ، وربما دومة (الجندل) أيضا ، بناء على ما توافر لهذه وتلك من أهمية تجارية نسبية على طرق القوافل الممتدة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وجنوب الشام . وذكرتها كما أسلفنا في سياق ما سجلته عمن تناولتهم إجراءاتها التأمينية والعسكرية على حدود دولتها . ولكن ندر أن ذكرت هذه المصادر أسماء البوادي الضاربة في قلب الصحراء العربية التي عدتها من وجهة نظرها بدائية محدودة النفع بالنسبة لها . بل واعتبرتها من مصادر الاضرار بأمن تجارتها الخارجية ، ومن بواعث القلق على سلامة تخومها . واكتفت بأن سلكت أهلها في مسميات اصطلاحية عبرت عن صفات البداوة والنفور والشرود وقلة الاستقرار . وكانت منها تسميات « يابتيو » أي الشرقيون (أو الشروق) . و « جريوشع » أي القائمون على الرمال . و « نميوشع » أي جوالو الرمال . و « ستيو » أي القواسة أو البدو . و « شاسو » أي النهابون أو الشاردون أو الرعاة . ثم منتيو أو « منشو » أي البدائيون ، وهلم جرا(٢٣).

وأدرجت المصادر المصرية بعض هؤلاء وهؤلاء ، مع أضرابهم من الطوائف قريبة الصلة بهم ، في تسمية « عامو » . وهي تسمية ترددت منذ أواسط الألف الثالث ق . م ، واكتفى معظم الباحثين بالتعبير عنها باسم « الأسيويين » في حين افترض باحثون آخرون ترجمتها بمعنى البدو ، أو الصائدين ، أو رماة العصي ، والصائدين بالبوميرانج (وهي العصا المعقوفة الطرف)(٢٤)، وكلها ترجمات غير محدودة المعالم .

وفي بحث خاص نشرناه عام ١٩٧٨ ، رجحنا من ناحيتنا ترجمتها ، أي لفظة « عامو » ، بمعنى القبليين ـ بما يحمله هذا المعنى من وجهة النظر المصرية عن طبيعة التكوين القبلي الاجتماعي القائم على رابطة الدم والمصلحة الخاصة لمجموعة محدودة من الناس . وهو تكوين تباين في جوهره مع كثافة المجتمع الزراعي المصري المرتبط بالأرض الخصبة ، ومع أسس البنيان المدني المرتبط بوحدة الدولة التي اعتبرها المصريون من ميزات حضارتهم على كثير مما حولها(٢٥). ولقي هذا المدلول المقترح ما يمثله في سياق النصوص الآرامية والعبرية والعربية والسريانية والنبطية القديمة ، من حيث التعبير بألفاظ عام وعمى وعامة عن الجهالة إزاء العلم ، وعن العامة والعمومية ضد الخاصة والخصوصية ، لاسيما في حالات المقابلة مع أهل المدنية والثقافة المستقرة حتى في البلد الواحد . وترتب على انعكاسات هذا المعتقد أن المصريين لم يروا في الهجرات الأمورية التي تدفقت على حدود الشام ومصر وتسللت عبر أراضيها في أواسط الألف الثالث ق . م ، ثم جحافل الهكسوس التي هاجمتها في أوائل الألف الثاني ق . م ، أكثر من « عامو » أي عوام همجيين قبليين ، على الرغم من إمكاناتهم العسكرية . وهكذا فرقت النصوص المصرية بين جماعات « رثنو » المستقرة في جنوب الشام وبين

(٢٢) I Kings XI, 8-22,23, B. GRdseloff, ASAE, 1947, 211f, Musil, op.cit., 276.

(٢٣) For Various explanations see, Wb.II, 265, 15, III, 135, IV, 328, 412, Helck, op. cit., 3f., Grdsiloff, op.cit., 74, J. Cerny, ASAE, 1944, 295f., S.Yeivin, JEA, 1965, 204f.

(٢٤) Wb. I,167- 168, Gauthier, D.G., I, 133 - 135, Gardiner, **Egypt of the Pharaohs**, 37,131,144,157, Gunn, **JEA**, V, 37, **Albright**, JAOS, 1954, 223f., CAH, I, Ch.XVII, 1968, 45.

(٢٥) Abdel-AZIZ Saleh, Arabia and the Northern Arabs in Anciet Egyptian Records, **Journal of the Faculty of Archaeology in Cairo University**, III,1978,69,-76.

« عـامورثـنـو » ، ثم بين مـدينة جبيـل وبـين « عـامـو جبيـل » ، وكـذا بـين مـدينـة ألازا وبـين « عـامـو الازا »(٢٦). وبـالمثـل جهّلت نصـوص آراميـة « عـام صيدا » ، وعام صور « عام قرطاجـة » . واستخدمت النصوص العبرية لفظ « عام » للدلالة على الأقوام غير الاسـرائيليين المنتمـين وإيـاهم إلى إقليم واحـد . ثم استعملت نصوص سريانية تعبـير « عام طي » (عـام طيّـايًا) للدلالـة على الأعـراب المنتمـين إلى قبيلة طي الكبيرة التي اعتبروهـا معبرة عن العـرب بعامـة(٢٧). وأخيرا تلقب أغلب ملوك الأنباط بلقب « رحم عمه » بمعنى « محب (شعب) قبيلته »(٢٨).

ولعل في هذه التفرقة بين الحياة القبلية وبين الحيـاة المدنية ، حتى بالنسبة لما بين أهل البلد الواحد ، بعض الشبه بما درجت المصادر العربية عليه فيها بعد من التمييز بين قريش البطاح المستقرة داخل مكة ، وبـين قريش الظواهر البادية حـولها . أو التمييـز بين أهـل المدر في الحيرة ، وبين أعراب الضاحية أصحاب مضارب الشعر والوبر والأخبية من حولها(٢٩).

ولم تمنع التسمية المصرية للعامو ، في نعتهم بالقبلية ، من الاعتراف لهم بحضارتهم القومية الخاصة . وكـان منهم فيمن ذكرنا الأموريون والادوميـون ، وجماعـات المكسوس . وقد عاشوا جميعا على أنمـاط متفاوتـة من التطور تراوحت بين البداوة وبـين المدنيـة ، ويمكن أن يعتبـروا معهـا أنصـاف بـدو ، وأنصـاف رعـويـين ، وأنصاف مستقرين ، وبالتالي أنصاف متحضرين ، مع إيشـارهم التقاليـد القبلية عـلى ما عـداها في كـل هذه الأوضـاع . ولم تمنع مصر جماعـات العامـو المسالمـة من التردد على أرضهـا ، والتعايش مـع ظروف صحـاريها وبراريها الداخلية ، كما حدث مع جماعة إبشا . ولم يكن هؤلاء بمعـزل عن التكوين القبـلي لبـدو سينـاء وبـدو الصحـاري المصـريـين أنفسهم ، حتى لقـد أشـارت نصـوص مصرية إلى امتداد بعض العـامو إلى منـطقة الشلال الأول والعوينات في أقصى الجنوب(٣٠). ولكن حدث في مقابل ذلك أن قفلت مصر حدودها إزاءهم كلما دفعهم الجدب والفقر إلى تهديد أمن بعثات التعدين وقـوافل التجـارة ونهب بضائعهـا . ولشيء من ذلـك القبيـل تحدث نص قـديم عن انشاء الملك أمنمحـات الأول « أسوار الوالي في بداية القـرن العشرين ق . م بطريقة تحول دون دخول العامو مصر لكي يلتمسوا الماء منها كمألوف عادتهم من أجل سقايـة أنعامهم »(٣١). وعني ذلك ضمنا أنهم كانوا يترددون على مصر ويرتوون من آبارها في فترات السلام معهم ، وهو ما أكده نص عهد مرنبتاح الذي سبق الاستشهاد به .



نستأنف البحث كرّة أخرى عن مدى إقتراب المصادر المصرية القديمة من شئـون شبه الجـزيرة العـربية ، في سياق نصوصها ومناظرها المتعلقة ببلاد بـوينة غـامضة الحـدود ، وأرض الله أو أرض العجائب ، ومنتجـات البخور والطيوب الفاخرة .

وتضمنت هذه المصادر أدلة وقرائن جديدة خلال ما يعرف اصطلاحا باسم « عصور الدولة الحديثة » . وهي عصنور بدأت مع أوائل القـرن السادس عشـر ق . م وبلغت مصر فيها ذرى إمكـاناتهـا الماديـة والثقافيـة ، واتسـع انـطلاقهـا العـالمي واتصـالاتهـا الخـارجيـة ، وتضـاعفت بالتـالي آفاق رخـائها ومـطالب معـابـدهـا

(٢٦) Cairo 34010, 14, B. Maisler, op.cit., 64f., W. Helck, op.cit., 53.

(٢٧) Charles- Hoftizer, **Dictionnaire des Inscriptions Semitiaues de l'Ouest,** 1965,216, Koehler- Baumgartner, Lexicon in **Veteris Testamenti Libros,** Supplementum, 1958,710-711.

(٢٨) Ibid., Jaussen et Savignac, **Mission Archologique en Arabie,** 1909, Nos.1,9,-10,3,9,5,10, etc.

(٢٩) ابن الاثير : الكامل في التاريخ - جـ ٢ - ١٣ ، الطبري : تاريخ الأمم والملوك جـ ٢ - ٤٠

(٣٠) A. Fakhry, **Wadi el - Hudi,** 1952,46,pl.19b.

(٣١) Pap. Peteresburg, 1116 B,66.

وقصورها من واردات البخور والعطور والطيوب . وتواردت هذه النصوص والمناظر ذات الأدلة والقرائن والمنشودة على فترات من القرن الخامس عشر وأوائل القرن الرابع ق . م، ثم أوائل القرن الثاني عشر ق . م، وذلك خلال عهود خمسة ملوك مصريين متتابعين وهم : حاتشبسوت ، وتحوتمس الثالث ، وامنحوتب الثاني ، وتحوتمس الرابع ، وأمنحوتب الثالث ، ثم في عهد ملك آخر تال وهو رمسيس الثالث . وقد نشرنا آراءنا عن هذه المصادر في خمسة بحوث مطولة ظهرت في السنوات الأخيرة في دوريات أجنبية متخصصة نستشهد ببعضها فيما يلي من عناصر البحث .

استبان مدخل هذه الأدلة والقرائن من سياق نصوص ومناظر بعثة بحرية شهيرة خرجت من مصر إلى بوينة في خمس سفن كبيرة على متن البحر الأحمر في عهد الملكة حاتشبسوت ، ثم آبت إلى مصر سنة ١٤٨٢ قبل الميلاد ـ وسجلت أنباء أهم مراحلها نصا وتصويرا على جدران المعبد الملحق بضريح الملكة في الدير البحري بغرب طيبة (أي الأقصر الحالية) في الصعيد(٣٢)، ثم سجل موجز عنها على واجهة معبد باخة (أو كهف أرتميديس) في العهد نفسه بمحافظة المنيا في مصر الوسطى .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي عنيت بتفاصيل هذه البعثة ، لا زالت نصوصها ومناظرها تحفل بعناصر يمكن أن تضيف أمورا جديدة . وقد ركزنا البحث فيها مؤخرا على مدلولات ثنائيات عدة تكررت عمدا في سياقها ، وهي ثنائيات جرى التعقيب على بعضها في دراسات سابقة ، ثم وجهنا النظر إلى بعضها الآخر حديثا(٣٣). وكانت من أولياتها : ثنائية قارنت بين ماضي الاتصالات بمناطق البخور وبين حاضرها . وثنائية في تسمية المناطق التي استهدفتها البعثة بين « بوينة » ذات المدلول العريض ، وبين « تانثر » بطابعها التخصيصي . ثم ثنائية تشير إلى جانبي البحر أو شاطئيه . وثنائية في التعريف ببيئة الأراضي المنشودة بين منطقة ساحلية ، وبين مدرجات جبلية (ختيو) ، أو بين وهاد وفيافي (خاسوت) ، وبين هضاب . وثنائية كذلك بين سبيل البحر وبين طريق البر . وثنائية في وصف الصادرات المرغوبة بين عجائب وواردات ، وبين مفاخر أو ثروات وخيرات . وثنائية في تخصيص أهم المنتجات بين بخور المر « ثنتر » وتوابعه ، وبين بخور « عنتيو » وهو الكندر أو البخور الحر أو البلسم . وثنائية في تصوير أشجار هذه الأنواع بين أشجار وارفة الظلال كثيفة الأوراق ، وبين أشجار أخرى إبرية الأوراق تبدو على مبعدة كأنها عارية من الخضرة . ثم ثنائية في تصنيف من تعاملت البعثة معهم بين « بونتيين » يجهلهم الناس أو يكادون يجهلون الناس ، وبين « خبستيين » ينتمون إلى أرض الله . ثم إلى حد ما كذلك بين كبار « نميو » الأفريقيين ، وبين كبار إرم ، وأرض عمّو .

لم تكن بعثة حاتشبسوت هي الأولى من نوعها في التعامل المصري مع بوينة وتانثر ، ولكنها تميزت عما سبقها بضخامتها واستهدافها فتح آفاق جديدة في تاريخ العلاقات المصرية الخارجية . وكانت افتتاحيات نصوصها قد روت أنه « حينما بلغت جلالة الملكة ذات صباح مقام ربها (آمون رع) سمعت إذناً بنبؤة من الآله نفسه لدى العرش العظيم تقول لها : « التمسي سبل بوينة ، وتعرفي على مسالك الطرق إلى مدرجات العنتيو . ولسوف أهدين رجالك على الماء وعلى اليابسة من أجل استيراد العجائب من أرض الله ، . . . ».

وقال لها أيضا : « لقد وهبتك بوينة بتمامها إلى ما يتاخم أراضي الآلهة ، سيما أرض الله التي لم تطرق ، ومدرجات العنتيو التي لم يدركها الناس من قبل ، وإن تسامعوا بها رواية عن رواية في قصص الأولين . وما كان يرد من عجائبها ووارداتها في عهود آبائك ملوك الدلتا كان ينتقل من واحد إلى آخر ، كما أن ما جلب منها في عهود أجدادك ملوك الصعيد جلب في مقابل نفقات

---

(٣٢) Ed. Naville, **The Temple of Deir el-Bahari, III, pls., 69-86.**

(٣٣) Abdel - Aziz Saleh, Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el-Bahari, **JEA,** 1972,140-158.

طائلة . وما كان يبلغها سوى منوبيك (سمنتيو) . ومنذ الآن سوف أجعل بعثتك تطرقها » . وقال : « ولأهديتها على الماء وعلى اليابسة . وأفتح لها المعابر الصعبة المؤدية إلى مدرجات العنتيو ، تلك البقعة المباركة من أرض الله ، وهي منتجع مسرتي والمقر الذي هيأته كي أمتع نفسي فيه مع الربة موت وحتحور سيدة تيجان بوينة ، ربة السماء عظيمة السحر . . . وليأخذوا العنتيو كما استحبوا . وليوسقوا السفن بما يرضيهم من أشجاره الخضراء الأصيلة . . . . »(٣٤).

وفي سياق التعقيب على هذه الرؤى ، افترض الباحثان برستد وكابار ، وآخرون ، أن العهود الخالية التي ذكر النص أن الناس لم يعرفوا إبانها بوينة وأرض الله ، وكانوا يستوردون منتجاتها ومتاجرها عن طريق وسطاء التجارة اللذين تسببوا في زيادة نفقاتها ، إنما عنت أيام دولة الهكسوس في مصر وانقطاع الاتصال المباشر خلالها بين مصر وبين مصادر البخور والراتنجات النادرة(٣٥) . وقد رأينا في بعض ما نشرناه ، أنه يضعف الفرض السابق ما وصف النص به ملوك تلك الأيام الخوالي من أنهم آباء حاتشبسوت (ملوك الدلتا) وأجدادها (ملوك الصعيد) ، في حين أن نصوصا أخرى لهذه الملكة صبّت لعناتها على ملوك الهكسوس باعتبارهم قبليين من أهل البراري ورعاة يتصفون بالبربرية والخشونة والكفر(٣٦) . وما كانوا يعتبرون بناء على هذا من آباء الملكة أو أجدادها . وإنما يرجح أن تكون نبوءة آمون رع في نصوص الدير البحري قد عنت العصور القديمة بعامة في سياق ما جنحت إليه من المبالغة والتهويل لكي تضخم من قيمة ما يتوقع تحقيقه من مشروعات رائدة جديدة في عهد هذه الملكة . وهي مشروعات استهدفت أن تذهب إلى أبعد مما وصلت إليه كل العلاقات والاتصالات السابقة مع مناطق البخور ، وأن تكسر حد تجارة الوسطاء أو تقضي عليها ، وتتجنب نفقاتها الباهظة . وليس من المستبعد أنه كان من هؤلاء الوسطاء تجار أفريقيون ، وآخرون من العرب الشماليين ، كانوا يسلكون الطرق البرية المتاحة لهم إلى المرافىء والأسواق الكبيرة التي اعتادت البعثات المصرية أن تبلغها من حين إلى آخر .

وهكذا انطلقت بعثة حاتشبسوت في البحر الأحمر وهي تعتقد أنها بسبيلها إلى إكتشاف المجهول ، وأنها سوف تبلغ أرضا لم يسبقها إليها أحد من العالمين . أرضا قد تتصل بمناطق بوينة الكبيرة ، إلا أنها تمايزت عما سواها بتسمية أرض الله . ولا تقع في أغلب الظن على السواحل التي تمرست البعثات المصرية السابقة على الابحار إليها ، ولكنها تقع في بيئة أخرى ذات مدرجات (ختيو) تجود بأفضل أنواع العنتيو نادرة الوجود . وأملت البعثة ألا تكتفي بأن تستورد ثماره كما فعلت سابقتها ، وإنما تنقل معها كذلك بعض فسائل أشجاره لكي تزرع في طيبة وفي حدائق معبد ربها الكبير . وإذا ما حققت البعثة أهدافها أمكن لمصر أن تنتج العنتيو في أرضها ، وأن تتخلص من نفقات تجارة الوساطة التي عاب آمون رع أمرها ، أوعابها كبير كهنته بمعنى أصح في نبوءته للملكة .

ومنذ أعوام تبين نفر من دارسي خواص النباتات ، أن ما صورت به أشجار العنتيو في مناظر بعثة حاتشبسوت ينسبها إلى مجموعة Boswellia Sacra, or Boswellia Carteri ، أي أشجار الكندر والبخور الحر (أو البلسم) ، تلك التي مر بنا أن أفضل أنواعها لا تكاد تربو في غير المدرجات الصخرية لمناطق ظفار وشرق حضرموت . وتنمو هذه الأشجار بريا في غالب أمرها ، وإن تيسرت زراعتها في أحوال أخرى قليلة . وتستخرج بللورات الراتنج منها بشق لحاء سيقانها ، وتحتفظ بلونها الأبيض أو المخضر لبعض الوقت ثم تكتسي بالصفرة أو الحمرة حين جفافها .

---

(٣٤) Urk. IV, 344, 345, 1-5, Breasted, Ancient Records, II, 117.

(٣٥) Breasted, A History of Egypt, 276, Capart and Werbrouk, Thebes, 172, 175-76.

(٣٦) Urk. IV, 385, Gardiner, JEA, 1946, 47-48.

وينمو نوع آخر أقل جودة من هذه الأشجار في مرتفعات الصومال الداخلية وعلى ارتفاع نحو ٣٦٠٠ قدم عن سطح البحر[٣٧]. ولعل هذه أو تلك ، وأولاهما أكثر ترجيحاً فيما سوف نتناوله ، كانت هي المعنية بتسمية « أرض الله » التي لم يتعامل المصريون معها قبل عهد حاتشبسوت إلا عن طريق الوسطاء ، ثم ودوا في عهدها أن يفتحوا صفحة جديدة للتعامل المباشر معها .

وتعين على السفن المصرية أن تبدأ طريقها البحري المعتاد مع الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، وأن تعرج على مرافئه التي تعودت على الرسو فيها إلتماسا للماء والزاد ، أو للخبرة والمبادلة ، قبل أن تقدم على تنفيذ خطتها لعبور باب المندب والوصول إلى الأرض (العربية) المنشودة ـ ويبدو أن نفرا من رجال الاستطلاع المصريين وأدلاء القوافل سبقوا البعثة برا إلى نواحي بوينة (الأفريقية) ، كي يعلنوا عن مقدمها ويمهدوا السبيل إلى تحقيق أهدافها . وقد ذكرهم كاتب النص باسم « سمنتيو » كما قدمنا ، واعتبرهم من مندوبي الملكة والعاملين باسمها ، كما خصص اسمهم في صورته الهيروغليفية بهيئة رجل يحمل زاده في طرف عصا يرفعها على كتفه شأن الرعاة وأدلاء الصحراء[٣٨] .

وترتيباً على هذه الخطة سجلت فوق مناظر سفن البعثة عبارة تقول : « الابحار في البحر الأخضر الكبير (وهو البحر الأحمر الآن) ، أخذاً ببداية الرحلة الميمونة نحو أرض الله . ورسوّ لرجال الملكة في أمان على (شاطىء) بوينة وفقا لأمر رب الأرباب سيد عروش الأرضين ، لاستيراد عجائب كل أرض من أجله » .

وما أهلّ هؤلاء باسطولهم الغني بالمتاجر والهدايا على ميناء بوينة حتى جاءهم عظماؤها يستقبلونهم مهطعي الرؤوس ، بهداياهم ، يرأسهم كبيرهم « بارهو » وزوجته وولده وابنته وهم يهللون لامون رع رب الازل في كل مكان ، كما وصفوه . وامتزجت مظاهر الحبور بمعالم القلق على وجوههم ، ترحيبا بعميلهم المصري الثري وهداياه من ناحية ، وقلقا في الوقت ذاته على احتمال فقد أرباح تجارتهم معه ووساطتهم في بعض معاملاته ، فيما لو تركوه يتجاوز منطقتهم ليصل إلى أرض الله ومدرجات الكندر بخاصة كي يتعامل مع أهلها أو أسواقها رأسا ، على الساحل العربي المواجه لهم ، عن طريق عبور مضيق باب المندب أو جنوبه .

وقال كبار البونتيين في نص تهشرت ، للأسف ، بعض كلماته ، وترجمه الاستاذان برستد ونافيل ، ثم قلدهما ولسن ، ومونتيه ، كما يلي : « قالوا وهم يؤثرون السلام ـ لم جئتم هنا على هذه الأرض التي يجهلها الناس ؟ هل نزلتم على طرق السماء ؟ أم أبحرتم على مياه بحر أرض الإله ؟ هل طرقتم إذن طريق (إله الشمس) رع ؟ . . . . »[٣٩].

وأغلب الظن أن هذه الترجمة بنغمتها شبه المستنكرة لا تكاد تتفق مع سعادة البونتيين برؤية سفن حاتشبسوت تصل إلى أرضهم محملة بالمتاجر والهدايا . وما كانوا ليسألوا ملاحيها لم جئتم ؟ أو يسألوهم كيف جئتم ؟ أعن طريق البحر أم على طرق السماء ؟ في الوقت الذي يرون فيه السفن المصرية رأي العين قد وفدت اليهم عن طريق البحر وألقت مراسيها داخل مينائهم . ودعانا مثل هذا التناقض إلى مراجعة النص ومعاودة ترجمته ، بناء على استنساخ آخر أورده الاستاذ

---

(٣٧) W.H. Schoff, **The Periplus of the Erythraean Sea**, 1912, 218 - 19, Le Baron Bowen (j.a.), **Archaeological Discoveries in South Arabia, 1962, 62, 41, Van Beek, Frankincense and Myrrh, Biblical Archaeologist, 1960, 70f., Hipper, JEA**, 1969,66f., Dixon, JEA, 1969,55f. Early, Theophrastus, **Hist. Plant.9.4.9, Pliny, H.N., 12,33.**

(٣٨) Naville, **op.cit.**, pl. 84, 12

(٣٩) **Ibid., P.** 15, p.1. 69, Breasted, **Anc. Rec.**, II,257, A History of Egypt, 276.

زيته وورد فيه ما يسمح بقراءته قراءة مغايرة ، تستفسر عن نوايا المستقبل القريب أكثر مما تتساءل عن أحداث الماضي القريب ، وتمضي على النحو التالي : « قالوا وهم ينشدون السلام ـ وكيف تصلون إذن إلى ذلك القطر الجبلي المجهول من البشر ؟ أتهبطون هناك على معارج (طرق) السماء ؟ أم تبحرون فوق الماء أو فوق اليابسة ؟ ما أسعدها أرض الله (بكم) حين تطرقونها ! ولكن أليس من شفاعة لرع (الشمس) ملك تامري (أي الأرض الحبيبة ، وهي مصر) ، لكي نحيا بنفس (الحياة) الذي اعتاد أن يهبه لنا ؟ »(٤٠) وأخذوا من ثم يرجون الخير في عهد حاتشبسوت ، وينشدون أمام رمزها الذي رفعه رجالها قائلين : « عز وجهك ملكة تامري (مصر) الشمس الأنثى ، التي تشع مثل الكوكب ، مولاتنا سيدة بوينة ، بنت آمون » .

ويبدو أن البونتيين ذهبوا بالمبعوثين المصريين إلى مدرجات جبالهم الافريقية الداخلية ، كجزء من مدرجات العنتيو على جانبي البحر الأحمر علهم يكتفون بها . وهناك واصل نحسي حامل أختام الملكة ، مع بارهو كبير بوينة سياسة الوفاق ، فاجتمعا وكبار القوم على وليمة فاخرة في سرادق كبير . ويغلب أن بارهو زاد فتعهد بأن يحقق للبعثة عن طريقه مبتغاها الرئيسي من المنتجات النادرة ومن أشجار العنتيو التي طلبوها (من الأراضي العربية) بخاصة . وعندما حقق وعده ، أشارت النصوص إلى مقدمه بمعطياته من جانبي البحر الكبير ، وفي مقدمتها ٣١ شجرة كندر (عنتيو) كثيفة الأوراق . وصورت فسائل هذه الشجرات مغطاة بعناية ، نامية في تربتها داخل إصص وسلال . وتعبيراً عن إعزازها تدلت من عوارض خشبية بسطت على أكتاف مجموعات من العمال تراوح عدد كل مجموعة منهم بين الأربعة وبين الستة . وأخذ بعضهم يخاطبونها مخاطبة البشر في تدليل أن « هلمي معنا شجرات العنتيو من قلب أرض الله ، إلى دار آمون ، حتى تستقري فيها وتنميك الملكة في حديقته على جانبي معبده »(٤١) .

وقنعت البعثة بهذا التصرف الوسط ، ووجدت فيه حلا موفقا جنبها مخاطر اجتياز مضايق باب المندب إلى أسواق اليمن ، أو مشقة المضي قدماً على ساحل المحيط إلى مرتفعات ظفار ، وأبقى على التعامل الودي بينها وبين أمير بوينة ، كما حقق لها في الوقت ذاته حدثا فريدا حيث « لم يسبق أن جلبت إحدى وثلاثون شجرة عنتيو ضمن عجائب بوينة ، لأحد الملوك الغابرين ، ولم يشهد مثلها إطلاقاً » ، كما قالت نصوصها . واقتنعت حاتشبسوت أو أقنعت بنجاح مسعى رجالها . وعندما وصلت أشجار العنتيو إلى مصر صورت في شيء من المبالغة نامية في ارتفاع قامة الرجل ، ووجد زارعوها في هيئات مدرجات الدير البحري شبها قريبا بمدرجاتها الطبيعية . وسجل فنان الملكة نقشا في معبد باخة قالت الملكة فيه : « لم تعد مرتفعات راشاوة وإوو ممتنعة ، وزودتني بوينة بأشجار العنتيو ـ وفتحت سبل المرتفعات بعد أن كانت مغلقة على الجانبين » . وكانت رشاوة وإوو ، وأولاهما بخاصة ، من المناطق الآسيوية ، وإن صعب تحديد موقعهما تحديداً قاطعاً(٤٢) .

وأضافت نصوص الملكة أن فريقا من كبار البونتيين وفدوا على بلاطها مصطحبين معهم أبناؤهم وجزاهم ، تقديرا لجلالتها ، وتأييدا لروابط الود مع دولتها(٤٣) .

---

(٤٠) Abdel-Aziz Saleh, op.cit., 152, Urk. IV, 344-345

(٤١) Naville, op. cit., 17, pls. 69-74, 78, Urk., IV, 328, ARII, 295, Dixon, op.cit., 262f, Hepper, op.cit., 71

(٤٢) Urk. IV, 385, 13-16, Gardiner, JEA, 1946, 46, Gauthier, D.G., III, 127, I, 51, W.M.Muller, Asien und Europa, 133f.

(٤٣) Naville, op.cit., 76

وحاول عدد من الباحثين (من أمثال نافيل وديفز وسميث وتسيلارز ودكسن)[٤٤] التمييز فيمن صورتهم مناظر رحلة حاتشبسوت ، على أرض البخور ، بين ثلاث طوائف يتفاوتون قليلا في السمة واللون ، وفي تصفيف الشعور وأشكال اللحى وبعض تفاصيل الملابس ، فضلا على بعض التباين فيما صور معهم من السلع ، وهو ما نتجاوز عن التفصيل فيه . ولعله كان منهم إلى جانب الأفارقة الحاميين ، والأفارقة الزنوج ، تجار من عرب الجنوب العربي انتقلوا ببعض متاجرهم إلى سوق (مرفأ) بوينة الأفريقي الكبير الذي اعتادت البعثات المصرية على أن تتردد عليه ، هذا إذا لم يكن بعضهم قد استقر فيه فعلا وألف طبقة ما من سكانه . وربما كان من بين هؤلاء التجار من استحضروا بأنفسهم بغية المصريين من أشجار كندر العنتيو ، رغبة في احتكار التعامل فيها لأنفسهم ، وحرصاً على الاحتفاظ بسر وسائل الانتقال بها عبر مفاوز البر ، وعبر مضايق باب المندب . وكان حرصاً مارسه خلفاؤهم بإصرار شديد في عصور أخرى لاحقة بالنسبة لسر براعتهم في اجتياز المحيط العربي إلى سواحل الهند البعيدة .

لقبت النصوص المصرية بارهو البونتي بلقب كبير بوينة وليس ملكها . كما نعتت عظماء قومه بنعت الكبراء أيضا . وتلك ظاهرة غالباً ما أخذت الجماعات القبلية بمثلها ، حيث يعتبر شيخ القبيلة فيها كبير أقرانه ، وحيث تتركز مقاليد التجارة والثراء بين يديه وأيدي هؤلاء الكبراء . وخصت مناظر الدير البحري بارهو وولده بخاصية فريدة ، وهي تصوير كل واحد منهما يحمل خنجرا في غمده في حزام يتمنطق به حول وسطه ، كما يتزين بقلادة ذات طابع آسيوي حول عنقه[٤٥] . ولم يعهد مثل هذه التكريم في تصوير الأجانب المدنيين في المناظر المصرية إلا نادراً . ولكن يصعب التعقيب بشيء مؤكد عما يدل هذا عليه من ناحية الانتماء الجنسي ، بغض النظر عما قد يتبادر إلى الخاطر من الربط بينه وبين العادة اليمنية المألوفة في اعتبار حمل الخنجر رمزا لشرف صاحبه ، إلا احتمال انتماء بارهو وبعض كبار قومه إلى سلالة حامية سامية ، أو افريقية آسيوية صديقة ، وهو كل ما يمكن أن توحي به هيئاتهم العامة التي لا يكاد بعضها يختلف عن الهيئات المصرية في شيء كبير .

وعلى أية حال ، فقد ذكرت نصوص حاتشبسوت مع اسم « البونتيين » ، اسم « خبستيو » أي الخبستيين ، ونسبت هؤلاء الأخارى إلى أرض الله بخاصة . وأثار اسم الخبستيين هذا جدلاً حاول معه نفر من الباحثين أن يقربوا بينه وبين اسم « حبشت » الذي رددته بعض نصوص سبأ وحمير منذ القرن الثاني الميلادي وما تلاه ، وعبرت به عن جماعة معينة عملت في مجال التجارة خلال عهود السلم كما اشتركت في مشكلات الجنوب العربي إبان حروب دويلاته الداخلية . وظهرت ثلاثة آراء في شأن تحديد قوم « حبشت » هؤلاء ، فذهب رأي إلى اعتبارهم فرعا من تهامة اليمن ، وأن فريقا منهم نزح إلى الساحل الافريقي المواجه لأرضهم ، حيث خلعوا اسمهم عليه وأصبحوا فيه أسلافا للجعزيين أصحاب اللغة السامية في الحبشة - وترتب على ذلك أيضا أن اشتهر قومهم باسم « حبشت » في المناطقي التي بلغوها على كل من جانبي جنوب البحر الأحمر .

وذهب رأي ثان إلى النقيض ، فاعتبر قوم « حبشت » هؤلاء نسلا مولدا من مهاجرين أفريقيين نزحوا إلى ساحل تهامة وتكاثروا على أرضه ثم عملوا لصوالحهم الخاصة في فترات مشكلات اليمن الداخلية عن طريق الانحياز لفريق من السكان ضد فريق آخر ومضى رأي ثالث إلى ما هو أبعد من ذلك ، فاعتبر قوم « حبشت »

---

(٤٤) Ibid., III,12-13, W.S.Smith, JARCE, 1962, 59f., N.de G. Davies, Rekh-mi-re, I, 19, 22, Puyem-re, I, 86, pls. 32, 34.

(٤٥) Naville, op. cit., 69, Montet, Everyday Life in Egypt, 1962, 186, Grohmann, Arabien, 1963, 128f., van den Branden, **Bibliotheca Orientalis**, 1957, 16.

غزاة من الحبشة استغلوا فترات التفكك السياسي في دويلات اليمن فاحتلوا مناطق ساحلية واسعة شمال جيزان وعسير وجزءاً من ساحل الحجاز ، وخلعوا تسميتهم على ولاياتها لبعض الوقت ، حتى أزيحوا عنها بعد(٤٦). على أنه أيا ما كان من مدى صحة أحد هذه الآراء الثلاثة ، فهي في مجملها لن تخفي حقيقة واقعة ، وهى الفارق الزمنى الكبير بين ذكر الحبستيين في نصوص حاتشبسوت خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وبين ذكر قوم حبشت في النصوص السبأية الحميرية منذ القرن الثاني بعد الميلاد ، أي بعد نحو سبعة عشر قرنا ، وهو فارق يجعل الربط بينها أمرا غير يسير .

وفضلا على هذا أضافت نصوص الرحلة عمن تعاملت معهم في بوينة اسم « عمو » لأرض غنية بتبر الذهب . وقرب الباحثان كرال وديفز هذا الاسم إلى صيغة « عامو » التي عبرت في رأيها عن الآسيويين ، وخرجا من ذلك إلى اعتبار « العمو » مهاجرين آسيويين من شبه الجزيرة العربية إلى نواحي بوينة(٤٧). ولكن أخذاً بالأحوط ، وجهنا النظر إلى ما رجحناه من دلالة لفظ « عامو » على القبليين بعامة أكثر منه على الآسيويين بخاصة ، مع ملاحظة إيراد لفظ « عمو » في نص حاتشبسوت اسما لأرض وليس اسماً لشعب ، فضلا على اختلاف طريقة كتابته هناك عن الصيغة المعتادة للفظ « عامو » . وذلك مما يعني أنه مع تلمسنا لكل ما يفتح منفذا على النشاط العربي القديم ، إلا أننا نؤثر قيامه على أدلة أو قرائن سليمة ما أمكن في كل حالة ، وهو أمر دعانا إلى ترديد عبارات الاحتمال والافتراض في مناسبات شتى ، ليس بغرض التشكيك ولكن لمراعاة الدقة ما استطعنا .



مهد مشروع حاتشبسوت بنجاحه الجزئي لفصل رئيسي آخر ترتب عليه وزكى ما تقدم من استناجاتنا عنه . فقد جاء في حوليات العام العاشر من حكم الملك تحوتمس الثالث الذى انفرد بعرش مصر بعد وفاة شريكته القديمة حاتشبسوت ، في عام ١٤٦٨ - نص يقول تعقيبا على عودة جلالته من جولة تفتيشية في ولايات الشام : « ومع وصول جلالته إلى تامري (بمعنى الأرض الحبيبة أي مصر) ، كان حضور رسل « جنبتيو » ، محملين بوارداتهم من (كندر) عنتيو (وراتنج) كاي . . . . »(٤٨). وأعقب هذه العبارات جزء من النص تهشمت للأسف نقوش كلماته . ومرّ أغلب الباحثين المعنيين بدراسة عهد تحوتمس الثالث ، على مضمون هذا النص مرورا سريعا ، مكتفين بإلحاق عباراته بما ورد بعدها عن منتجات شعوب أفريقية من العاج والأبنوس ، والأنعام وجلود الحيوانات ، واعتبروا قوم « جنبتيو » بناءً على هذا الالحاق من قبيلة جنوبية أفريقية كان رجالها يرسلون ذؤابات شعر قصيرة من

(٤٦) Naville, op. cit., pl. 84, 15, Urk. IV, 345, 14-15, Breasted, A.R., II, 288, Schoff, op. cit., 62, Glaser, 4240, CIH, 308, 308a, BASOR, 128, 45, J.Asiat., 1921, 18, 1931, 5f.

هومل ، نيلسن ، جروهمان ، وآخرون : تاريخ العرب القديم ، ترجمة فؤاد حسنين - ص١١٨ - ١١٩ .

(٤٧) Urk. IV, 326, 5—9, Naville, op.cit., pl.69, Gauthier, op. cit., I, 143, Muller, op.cit., 120 f., J.Krall, Mitt. Geogr 121, 75-7, cf., however, N. de G. Davies, The Tomb of Payem-re, I, 86, n.1.

(٤٨) Urk. IV, 695, 5-7.

وأدرج هذا النص في حوليات العام ٣١ - ٣٢ للملك على اساس رد احقيته في العرش الى بداية حكمه المشترك مع الملكة حاتشبسوت قبل واحد وعشرين عاما .

رؤوسهم (نظرا لتخصيص اسمهم في الكتابة الهيروغليفية بهيئة جديلة شعر معقوصة)(٤٩). ومع مراجعة حرفية هذا النص القصير وجهنا النظر في أحد بحوثنا إلى أمرين ، أولهما هو تسجيل عباراته بعد فقرات تعلقت بواردات أقطار شمالية وسورية ، وقبل الفقرة التي عددت الواردات الأفريقية والتي خصصها كاتب النص بعنوان « جزي بلاد كاش » (الواقعة في النوبة العليا وشمال السودان) . ودل ذلك على أن ما سبق هذا العنوان المقصود قد خص قطرا آخر منفصلا عنه ، أي عن بلاد كاش الجنوبية ، ولا يندرج تحته أو تحتها . أما الأمر الآخر فتعلق بما تقدم ذكره عن قصر إنتاج الكندر (العنتيو) على أرض الله ، أو أرض بوينة على أكثر تقدير ، دون أراضي الجنوب الكاشية(٥٠).

ومع تتبع ما ذكر به اسم (قوم) جنبتيو في مصادر مصرية قديمة أخرى تبين وروده على ذات الترتيب آنف الذكر في أحد نصوص عهد الملك سيتي الأول من القرن الثالث عشر ق.م ، حيث ورد ضمن قوائم شعوب شرقية (وليست جنوبية) ، وفي موضع وسط بين أقوام شماليين وآسيويين ، وبين أقوام جنوبيين أفريقيين . ويحتمل أن ذات الاسم تكرر كذلك في نص ثالث متأخر الزمن نوعا ، أورد فيه لفظه بصيغة « قنبتيو » أي بإبدال جيمه (أو فائه) الأولى قافا(٥١).

وتأسيساً على ما تقدم ، رأينا وجوب معاودة التعرف على حقيقة قوم « جنبتيو » هؤلاء أو ـ الجنبتيين ، ذوي الموقع المتوسط النسبي بين قوائم الجماعات الأسيوية وبين قوائم الجماعات الأفريقية ، والذين نسبوا إلى المشرق أكثر مما نسبوا إلى الجنوب ، واختصت وارداتهم ببخور عنتيو الذي لم يتوافر إنتاجه ، فيما استشهدنا به من آراء باحثي النباتات ، إلا على المدرجات الجبلية في ظفار وشرق حضرموت (وإلى حد ما في داخلية جبال الصومال) ، وذلك على خلاف صنوف أخرى من البخور أنتجتها مناطق أفريقية وعربية متنوعة ، كما أنتجت بعضها صحراوات مصر نفسها .

ومن وجه آخر تشابهت تسمية « جنبتيو » أو « جنبتيين » لفظاً وموقعاً وتخصصاً أيضا ، مع من ذكرهم كتاب من الاغريق والرومان ، باسم « جبانيتاي » Gebbanitae في سياق كتاباتهم عن جماعات الجنوب العربي . وقد أشار الرحالة استرابون في القرن الأول قبل الميلاد إلى تسميتهم هذه ثلاث مرات ، نقلاً عن سلفه البعيد إراتوفينيس Eratothenes الذي عاصر القرن الثالث قبل الميلاد . بل وربما نقل هذا السلف بدوره معلوماته بشأنهم عن رحالة آخرين تقدموا عهده . ثم ردد الرحالة بليني في القرن الميلادي الأول ذكر قوم جبابيتاي أيضا في سياق حديثه عن الدول العربية الجنوبية ، وذكر نقلا عن آخرين سبقوا عهده ، أن عاصمتهم قامت ففي ينة « تمنع » التي تضمنت على حد روايته ٦٥ معبدا . ووصفها بأنها مملكة اختصت بنوع معين من البخور كان ينسب اليها في مثل تسمية Gebbanitic myrrh ضمن أنواع البخور السبعة التي اشتهر الجنوب العربي بإنتاجها . وذكر أن كميات كبيرة من تجارة البخور الحر (Frankincense) كانت تمر بأرضهم وعن طريقهم ، ليفرضوا عليها مكوسا طائلة . وأضاف أن ميناء أكيلا Akila كانت تتبعهم (Gebbani tarum) وهي ميناء تقع قرب باب

---

(٤٩) Brugsch, Zaes, XX,33, Le Page Renouf, PSBA, 1888, 373-375, Muller, op. cit., 117, Breasted, op. cit., II, 474.

(٥٠) Abdel - Aziz Saleh, The Gnbtyw of Thutmosis III's Annals and The South Arabian Gebbanitae of the Classical Writers, BIFAO, 1972, 245-262. See, Urk. IV, 695, 9f.

(٥١) Gauthier, op.cit., V, 215, 175 Mariette, Abydos, II,2, Muller, op. cit., 117, Dumichen, Rec.,mon. IV, 62, Geogr. Inschr., II, pl. 62.

المندب(٥٢). ومما يستوجب التعقيب هنا أن « تمنع » عاصمة الجبانيتاي في هذه الرواية ، هي ذات المدينة التي عرفها التاريخ عاصمة لدولة قتبان العربية الجنوبية ، والتي وصف استرابون أهمية أهلها القتبانيين بمثل ما وصف به قوم جبانيتاي ، من حيث امتداد نفوذهم حتى المضايق ومدخل خليج العرب على حد قوله ، أي إلى الداخل وعلى الساحل ، ومن حيث احتكارهم نصيبا كبيرا من حركة قوافل متاجر البخور بين مصادر إنتاجه في ظفار وحضرموت وبين الطرق المؤدية إلى واحات نجد والحجاز وما ورائها من ناحية ، وكذا إلى ساحل البحر الأحمر المفضي إلى أسواق الهلال الخصيب من ناحية أخرى ، منذ أواسط القرن الرابع قبل الميلاد على أقل تقدير . وفقدت قتبان جانباً كبيراً من هذه الأهمية في أيام بليني ، وأصبحت جزءاً تابعا لدولة سبأ وحمير ، ولكنه كتب عنها ما كتب نقلا عن سابقين كما أسلفنا(٥٣) .

ومع التجاوز عن ظواهر الابدال في النطق ، واختلاف أداة الجمع في تسمية « جنبتيو » المصرية القديمة ، وهي واو أخيرة تشبة واو الجمع العربية ، عن أداة الجمع آي ae في تسمية « جبانيتاي » الاغريقية ،

يتضح مدى التشابه اللفظي بين أصول هاتين التسميتين من ناحية ، كما يتضح مدى قربهما معا ، في الحروف الأساسية على أقل تقدير ، من أصل تسمية « القتبانيين » العربية . ويزكي هذا ما سبق التنويه به عن نص مصري متأخر العهد نوعاً ، ذكر قوم « جنبتيو » باسم « قنبتيو » الأمر الذي قرب نطقه خطوة أخرى إلى صيغة إسمهم العربي المألوف .

وتأسيساً على هذه المقارنات المتنوعة أمكن افتراض ثلاثة احتمالات متشابكة ، وهي أن يكون الجنبتيو والجبانيتاي والقتبانيون اسماً وشعباً واحداً مع قليل من التمايز في طريقة نطق تسميتهم بين مصدر وآخر أو من زمن إلى آخر ، أو أن يمثلوا فريقين متمايزين من أصول مشتركة تعاصرا في بلد واحد . أو أن يكون فريق منهم قد سبق الأخر في الاقامة وبسط نفوذه على أرضه . وإذا صح أحد هذين الفرضين الأخيرين ، كان « الجنبتيو » الذين ذكرهم نص تحوتمس الثالث في القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، أو الجبانيتاي عند الكتاب الكلاسيكيين ، هم الأسبق عهداًونفوذاً (وذلك على خلاف ما افترضه الباحثون جلاسر وسبرنجر وميللر)(٥٤) . وقد يضاف أخيرا إلى هذا احتمال لتعريب ثان قال به الباحث J.Tkatsch عن إمكان تقريب تسمية Gabaioi التي نقلها استرابون عن سلفه إراتو ثينيس خلال إحدى مرات حديثه عن الجبانيتاي (XVI, 768) ، إلى الاسم العربي القبلي القديم جبّان أو جمعه جبثيون(٥٥) .

وعلى أية حال ، فمن خلاصة هذه النتائج ما يعني أن الجنبتيين الذين ذكرهم نص تحوتمس الثالث ، أسلاف القتبانيين ، كانوا قد عرفوا برغبة بعثة حاتشبسوت السابقة على عهده ، في التعامل مع بلادهم وأسواقهم رأساً دون وساطة ، بل وربما كان بعضهم شهوداً لهذه البعثة كفريق من الخبستيين ، (أو كبراء البونتيين) ، على أرض سوق بوينة الأفريقي الكبير . ثم تطلعوا إلى تحقيق الصلة المباشرة مع المصريين لصوالحهم . وواتتهم خير الفرص عندما استقر حكم الفرعون تحوتمس

(٥٢) Pliny, Natural History, 12:35, VI, 153, XII, 63, 68f., 87f., 93, Le Baron Bowen, op. cit., 40-41.

(٥٣) Strabo, XVI, 768, J. Tkatch, Kataban, in the **Encyclopaedia of Islam**, 1936, 809 - 810.

(٥٤) Glasser, MVAG, IV, 2,3,35,36,60, Skizze.., II, 6, 8, 19, Sprenger, Geographic.., 256, 268, D.H. Muller, Burgen, II, 1208f.

(٥٥) Tkatsch, Gabaioi, op. cit., 809, 812, Pauly. Wissowa Realenzyklopadie, 1920.

الثالث ، وهو من أكبر أفذاذ الحرب والسياسة القدامى ، وامتد نفوذ دولته المصرية من أعالي الشام وحدود الفرات شمالا وشمالا بشرق ، حتى الشلال الرابع في بلاد السودان جنوبا . وحينذاك تشجعوا وأوفدوا رسلهم إلى بلاطه بهداياهم ومتاجرهم ، ومثلوا بين يديه بعد إحدى عوداته الظافرة من نواحي الشام ، ليضمنوا التعامل مع مندوبيه ، وحرية التنقل بقوافلهم التجارية آمنين في أرجاء دولته الواسعة . هذا وإن ظل الكتبه المصريون ، على دأب غيرهم من كتبة العصور القديمة يعبرون عن هذه المتاجر والهدايا وأمثالها ، بتعبير الجزي واجبة الأداء لملكهم .



عنينا في المقام الأول من استشهاداتنا بالنصوص المصرية القديمة الآنف بيانها بما ألقته من أضواء جديدة على مسيرة العلاقات العربية القديمة ، وعلى ما يمكن الاستفادة به من سياقها في توقيت بعض مراحل النمو الاجتماعي والاقتصادي القديم لبعض الجماعات العربية الكبيرة ، ومنها تلك المرحلة التي سمحت لأسلاف القتبانيين بأن يحققوا تعاملهم التجاري المباشر مع مصر ، منذ أواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

ومن المرجح أن مرات هذا التعامل ورحلاته ظلت بطيئة متباعدة تعتمد على مسرى القوافل البرية الراجلة ، مع تحميل سلعها فوق ظهور الحمير . ولا ينفي ذلك محاولات أخرى لنقلها في البحر الأحمر لمسافات طويلة أو قصيرة ، ألمحنا إلى بعضها ، ونورد ذكر بعضها الآخر بعد قليل . ولم تتغير إمكانات النقل البري وسرعته النسبية إلا بعد الاستعانة بالابل في قوافل التجارة العربية منذ حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد على وجه التقريب(٥٦) .

وزكى الاستنتاج الذي أسلفناه عن قدم الكيان القتباني عدة بحوث أخرى ، حاولت من جانبها أن ترد بدايات هذا الكيان إلى ما يدور حول ذات التاريخ النصي البعيد ، الذي افترضناه .

فقد اعتبر بارتون القتبانيين فريقاً من الهجرات الأمورية التي ظهرت بوادرها في الشرق الأدنى القديم منذ أواسط الألف الثالث ق.م. وبنى رأيه على أساس ماافترضه من اشتراك هذين الفريقين في تقديس معبودهما « عم »(٥٧) . وتلك قرينة لا يضعفها إلا قلة ما نعرفه عن عبادة ثم القتباني بين الأموريين ، ثم وضوح الفارق الزمني الكبير بين ظهور الفريقين على مسرح التاريخ . وقد يكفي أن يستنتج من رأيه احتمال إرجاع أصولهما القديمة إلى جذور وعقائد سامية متماثلة ، وإن تكن جد متباعدة عن بعضها .

واعتبر ألبرايت القتبانيين فريقا من جماعات عربية سينية اللغة ، هاجرت في اعتقاده من مواطنها الأصيلة في شمال شبه الجزيرة العربية إلى مواطن أخرى في جنوبها قبل عام ١٥٠٠ ق.م(٥٨) - وهو ما ينبغي أن نعبر عنه بأواسط الألف الثاني قبل الميلاد ، حيث لا يجوز تأريخ خروج هجرة قديمة بعام محدد لا سيما في عصور ما قبل التاريخ المكتوب .

واقترح وندل فيليبس إرجاع أقدم مستويات بقايا مدينة (أو بلدة) هجر بن حميد القتبانية في وادي بيحان إلى تاريخ قريب من هذا التوقيت . كما رد فان بيك

---

(٥٦) W.F.Albright, **The Archaeology of Palestine**, 1961, 206-207, **Bull. ASOR**, 1962, 38, n.g, CAH, II, 1966, Ch.33, p. 49, R.Walz, ZDMG, 1951, 29f.

(٥٧) G.A. Barton, **Semitic and Hamitic Origins, Social and Religious**, 1934, 73.

(٥٨) Albright by W.Phillips, **Qataban and Sheba, 1955, 247.**

صناعة أوائل كسر الفخار التي وجدت في أقدم مستويات هذه البلدة إلى القرن العاشرة أو القرن الحادي عشر ق.م(٥٩)

ورد ألبرت جام مخربشات بدائية خدشت على صخرة في وادي فارع بقتبان إلى مرحلة أولية من كتابة الخط المسند ، يمكن إرجاعها في اعتقاده إلى القرن العاشر قبل الميلاد . وبنى رأيه عن قدمها النسبي على ظاهرة كتابة سطورها من اليسار إلى اليمين وليس العكس كالمألوف ، وأن أشكال حروفها لم تكن قد استقرت بعد على أوضاع ثابتة بحيث رسمت يميل بعضها يمينا ويميل بعضها الآخر يسارا . وتلك ظاهرة قريبة الشبه بما بدأت به أقدم صور الكتابة الكنعانية ، التي اعتبرها مصدرا لنشأة كتابة الخط المسند(٦٠).

وعلى سبيل المقارنة والقياس ، رد بعض هؤلاء الباحثين وغيرهم ، بدايات نشأة بلدتي صرواح ومأرب في سبأ ، وكذا الكيان السياسي لدولة « معين » ، إلى عهود تقرب من التواريخ المفترضة لبداية عمران قتبان ، أو تسبقها بفترات قليلة(٦١).

ومهما يكن من أمر فلا شك في أن بدايات قيام المدن في هذا القطر أو ذاك قد تعاقبت بعد فترة ما من نمو التجمعات القبلية أو الشعوبية في منطقتها وبعد وضوح كيانها الاجتماعي . بل وتأخر ظهور تكويناتها السياسية الكبيرة عن ذلك فترات طويلة أخرى ، بحيث لم تذكر نصوص المسند العربية الجنوبية من أسماء الحكام المكربين ، إلا من يحتمل إرجاع عهودهم إلى حوالي القرن السابع ق.م في قتبان ، وحوالي القرن الثامن ق.م في سبأ(٦٢).

وجنبا الى جنب مع قرائن التجارة المصرية العربية المباشرة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد (بغض النظر عن احتمال غير مباشر لها في القرن الحادي والعشرين ق.م سبق إيراده في صفحتي (٨ - ٩) ، ظلت مصر تتعامل مع منتجات بوينة الأفريقية بأساطيلها الخاصة أحيانا ، وعن طريق تجارة الوساطة البرية والبحرية أحيانا أخرى . ومن آن إلى آن ، استقبل بلاط تحوتمس الثالث كبار وفود هذه وتلك ، مع غيرها من البعثات السياسية والتجارية التي كانت تسعى إليه من بقية أقطار الشرق الواسعة وجزر البحر المتوسط وسواحله . وفضلا على استمرار استخدام النصوص لاسم بوينة التقليدي بمعناه الواسع ، الذي قد يعني منطقة أو مناطق ، وأقطارا أو بلادا ، تبعا لسياق كل نص ، ظل تعبير أرض الله ، وبلاد الله ، مستعملا كذلك في صيغة إفراده وجمعه . وقد يتبع أحد هذين التعبيرين للآخر أو يمتزجان معا ، أو يميز بينهما ، فتصور منتجات كل جانب منها على حدة . وغالبا ما أتى ترتيب بوينة ، وأرض الله بخاصة ، تصويراً وكتابة ، بعد ذكر رسل حوض البحر المتوسط ومندوبي ولايات الشام ، ولكن قبل ذكر الوفود الأفريقية . ولا يستبعد أن منهم من كانوا يأتون عبر شرق أفريقيا أحيانا ، ومنهم من أتوا عبر غرب شبه الجزيرة العربية وشرق سيناء أحيانا أخرى . وترتب على ذلك الوضع أن نسبت النصوص المصرية أقطارهم إلى الشرق أكثر مما نسبتها إلى الجنوب . وجمعت المناظر في ملامح كبار هؤلاء وهؤلاء بين الخصائص السامية وبين الخصائص الحامية .

(٥٩) Ibid., 181 - 182

(٦٠) Ibid., 105 f.

(٦١) Ibid., 221, Nabia Abott, AJSL, 1941, 1f.

(٦٢) Albright, The Chronology of Ancient South Arabia in the light of the first Campaign of Excavations in Qataban, BASOR, 119, 5f., J. Ryckmans, Les Institutions, Monarchiques, 1951, H.B. Philby, **The Background of Islam**, 1927, etc.

وصورت بعض شخصياتهم قريبة الصلة بالخصائص السامية بشعور مرسلة ونقب مميزة بألوان ، وهدب صورت أمثالها لبعض رسل بوادي الشام على جدران مقبرة رخميرع وزير تحوتمس الثالث ، ومقبرة كبير كتبته بويمرع .

وعنونت مناظر وفود بوينة على هذه الجدران بما يقول : « الوصول في سلام لكبار بوينة ، طائعين مهطعي الرؤوس ، إلى حيث يوجد جلالة الملك ، محضرين معهم جزاهم (أي بضائعهم المفروض وصولها معهم) وتقدماتهم المقبولة (أي هداياهم الخاصة) من فيافيهم التي لا يكاد يطرقها آخرون ، وذلك نظرا لجلال قدر جلالته في كل أرض » ، ودل تأكيد الوصول في سلام لكبار بوينة على ما كانوا يلقونه من ترحاب بعد مشاق السفر . كما دل وصف فيافيهم التي لا يكاد يطرقها غيرهم على احتمال كونها جزءا من بوادي شبه الجزيرة العربية التي يشق اجتيازها بسهولة على غير أهلها . وعقبت نصوص أخرى على هدف وصول أمثالهم إلى البلاط الملكي بقولها « . . . لكي يهبهم نفس الحياة بناء على ولائهم له ، وحتى يبسط عليهم حمايته » . وبقولها « ولكي يعقدوا السلام معه ويستنشقوا عطاياه . . . ، ونسيم الحياة الذي تعطف به »[٦٣] ، وما إلى ذلك من عبارات تقليدية مغالية بعض الشيء ، تنم على رغبة الوافدين في إظهار الوفاء أو الولاء للملك الحاكم ، وضمان التعامل مع بلاطه ، والاتجار والتبادل مع دولته ، فضلا على الاستفادة من حمايته ومن مكافآته باعتبارهم من حلفائه .

ومن المرجح أن انفساح الطريق أمام التجارة العربية المباشرة مع مصر ، قد واكبه انفساح آخر أمامها إلى أسواق الشام الداخلية والساحلية . وكثيرا ما وردت منتجات هذه التجارة الرئيسية ضمن واردات « رتنو » أي جنوب الشام إلى مصر . وذلك مما يعني أن شيوخ « رتنو » هذه قد احتكروا توزيعها في الأسواق ومدن القوافل وأضافوها إلى منتجات وديان الشام وبراريها من الراتنجات والصموغ أو ما يسمى حديثا باسم تربنث .



ظهر ملمح آخر للاتصالات المصرية بشيوخ متاجر البخور والطيوب ، في أحد مناظر عهد الفرعون أمنحوتب الثاني الذي ولي عرش مصر في عام ١٤٣٦ ق.م خلفاً لأبيه تحوتمس الثالث . فقد تضمنت لوحه بمقبرة خاصة من عهده تصويرا لسفينتين بسيطتي التكوين ، اعتلاهما رجال يبدو أنهم كانوا من مواطني غرب آسيا بلحى دقيقة وشعور طويلة أسيوية الطابع ، ومن المصريين . وظهر بجوارهما عدد من كبار بوينة حاملي الهدايا ، بتقاطيع أقرب إلى الملامح السامية أيضا ، وبرؤوس حليقة أو شعور قصيرة ، ولحى دقيقة ، وأردية زاهية محمرة اللون زخرفت حواشيها بمثلثات زرقاء . ورأى الباحثان ديفز وسيدربرج أن السفينتين اللتين أوجز الرسام تصويرهما كانتا من الأطراف البحرية التي خصصت لنقل أحمال خفيفة من واردات بوينة في عنوب البحر الأحمر إلى ميناء مصرية تجاوز ميناء القصير الحالية[٦٤] .

ورأينا أنه مع الملامح الخليطة للتجار والملاحين القادمين ، وغلبة الطابع السامي عليها ، يحسن أن تعلل بساطة السفينتين باعتبارهما من العابرات التي كانت تصل عرضاً فيما بين الجانب الأسيوي أو العربي ، وبين الجانب الأفريقي أو المصري ، للبحر الأحمر ، في نصفه الشمالي ، أكثر من اعتبارهما من السفن التي

---

(٦٣) Davies, The Tomb of Rekn — mi — Rê, II, pl. 17, pl, pl.20, The Tomb of Puyem— Rê, 80 — 81, pl. 26, Capart-MAWerbrouck, Thebes, 166 — 167, Urk. IV, 720.

(٦٤) مقبرة رقم ١٤٣ بغرب طيبة : Davies, BMMA, 1935, 46f., Save — Soderbergh, The Navy of the Eighteenth Dynasty, 23, 25.

كانت تمخر عبابه طويلاً حتى نهايته الجنوبية ، مغالبة شعابه وأخطاره . وقد يعلل تواجد ملاحين مصريين على العابرتين المذكورتين باستعانة تجار البخور من العرب الشماليين بخبرتهم ، في عصر لم تكتمل فيه مهارة مواطنيهم في ركوب البحر ، وفي الميناء المصرية استقبل صاحب المقبرة وأعوانه القادمين ، والسلع الواردة معهم ، والتي عبئت حينذاك في غرار تمهيداً لنقلها إلى العاصمة طيبة .

واحتفظت إحدى لوحات مقبرة أخرى من عهد الملك تحوتمس الرابع (في أواخر القرن الخامس عشر ق . م) بتصوير لمجيء قافلة البخور والطيوب في عهده ، وقد حمل بعض رجالها بضائعهم على أكتافهم وأعناقهم بطريقة تشبه طرائق الحمالين في الأسواق الشرقية التقليدية . وصوروا بدورهم بلحى قصيرة وقامات دقيقة البنيان تقل ارتفاعا عن قامات المصريين المستقبلين لهم . وارتدوا ملابس خفيفة تتصل بالكتف بشرائط . وعبئت بضائعهم في غرار ثم حملت على ظهور الحمير في طريق نقلها إلى العاصمة[٦٥].

ونقش اسم خليفة هذا الملك ، وهو الملك أمنحوتب الثالث الذي ولي عرش مصر في نهاية القرن الخامس عشر ولفترة من النصف الأول للقرن الرابع عشر ق.م ، على جعل صغير ، صورة المرحوم أحمد فخري في اليمن ، ضمن جعلان أخرى وخرزات صغيرة مصرية متأخرة في الزمن عن عهده[٦٦]. ولعلها لازالت محفوظة بمتحف صنعاء . وكان الشك يحوط تأريخ هذا الجعل المصري من حيث ما إذا كان قد وصل اليمن فعلاً في حياة صاحبه الفرعون أنحوتب الثالث ، أم نقل إلى هناك بعد عهده . وربما صح الفرض الأول على ضوء دلائل العلاقات المصرية العربية التي تتبعنا مراحلها ، ثم في ضوء محتوى نص آخر أرخ بالعام السادس والثلاثين من حكم فرعون نفسه (في عام ١٣٧٠ ق.م) . ونقش هذا النص على نصب أقامه سوبك حوتب الملقب باسم بانحسي وكاتبه أمنمس ، في سرابيط الخادم بشبه جزيرة سيناء . ووردت في سياقه عبارة تعني أن صاحبه قد عهد إليه بالاتجاه على شواطىء البحر الكبير (وفي قراءة أخرى بالانطلاق على جانبي البحر الكبير) . ليترقب وصول عجائب بوينة ، وليتسلم بخور عنتيو وصموغ قمية ، وغيرها ، مما أتى به الشيوخ (أو الكبراء - ورو) في سفينتهم « خمنتي » المحملة بجزي مناطق جبلية عديدة . ثم تلت ذلك عبارة أخرى تشير إلى عبور البحر والرسو على أرض هضبية أو أجنبية[٦٧].

لم يكن سوبك حوتب رجل بحر أساساً ، وإنما كان كاتبا ملكيا وأحد رؤساء الخزانة ، وترأس إحدى عمليات استثمار الفيروز في سيناء ، ثم كلف بأداء مهمة كبيرة استحقت أن يسجل أخبارها بتفصيل في نصه المذكور ، وكانت هي مهمة القيام بدور المندوب الرسمي في لقاء شيوخ تجارة البخور الخارجية ، وما أتوا به من بضائع بوينة .

وإذا صحت القراءة الأولى في نصه باتجاهه على شاطىء البحر الكبير ، لدلت على أنه اتجه براً بمحاذاة شاطىء البحر الأحمر حتى وصل إلى ميناء القصير أو ما قام مقامها في عهده ، وهناك تسلم الواردات المعنية وأشرف على نقلها براً حتى مدينة قفط ، حيث تم نقلها منها على متن النيل إلى طيبة التي ذكر أن الملك منحه فيها مكافأة مجزية . أما إذا قرئت العبارة سالفة الذكر

(٦٥) مقبرة رقم ٨٩ بغرب طيبة : Davies, JEA, 1940, 131, f., 136, pl. XXV.

(٦٦) A.Fakhry, An Archaeological Journey to Yemen, Vol. I, 1952, Fig. 95, pp. 136-138.

(٦٧) Gardiner - Peet, Sinai, I, pl. LXVI, 211, II, 166 Soderbergh, op. cit., 25-26, Leeds, JEA, 1922, 1 f., Helck, MIO, 1954, 188f.

بـالصيغة البـديلة الأخرى أي بـانطلاقـة على جـانبي البحر ، كان من مدلولها أنه عبر بين ساحلي البحر إلى حيث ألقى شيوخ التجار مراسي سفينتهم (خمنتي) التي أشبهت الطوف ، في منطقة قريبة من مقر عمله ، وهذه قد تتمثل في جزء ما من خليج العقبة . وهناك قابلهم هو ومعاونوه من جباة الضرائب ، لتسليم البضائع الورادة أو تحصيل مكوسها ومرافقة قافلتها عبر سيناء حتى مجرى نهر النيل . ولم يعين النص جنسية التجار الوافدين إلا بما نم عليه تلقيبهم بلقب الشيوخ أو الكبـراء ، وركوبهم البحر في سفينة حملت حمولتها من مناطق جبلية عديدة ، من احتمال نسبتهم إلى منطقة هضبية أو صحراوية تقع في جنوب مصر ، ولكنها ليست بوينة الأفريقية التي لم يكن الكاتب ليتجاوز عن ذكرها بالاسم في نصه ، مع شهرتها الكبيرة ، لو كانت ذات صلة فعلية بموضوعه ، وذلك فضلا على صعوبة إقدام سفينة شحن (خمنتي) وحيدة على اجتياز البحر الأحمر من جنوبه إلى شماله . وهكذا يتبقى احتمال فزيد وهو أن يكون ركـاب هذه السفينة وسطاء التجارة من عرب الحجـاز ، وقد نقلوا بضائعهم فيها من أحد المرافىء العربية الشمالية القريبة من خليج العقبة وشبه جزيرة سيناء ، مثل ميناء الوجه (Egra) ، أو الحـوراء (Leuke Kome) أو مـا عبـرت عنهـا مصـادر إغـريقيـة بـاسم خـارمـوثــاس (Charmouthas) واســم أمــبــيــلوني (AmpElone) الواقعتين شمال جدة[٦٨] . وكانت جميعها من المرافىء التي أكدت مصادر العصور المتأخرة قيامها بدور نشط في تصدير بضائع الجنوب العربي وما كان يضاف إليها من منتجات شرق أفريقيا وسواحل الهند ، إلى الموانىء المصرية المواجهة لها على السـاحل الغربي للبحر الأحمر . ولعلها هي المهمـة التي ناسبت سفينة « خمنتي » التي ذكرها نص سوبك حوتب ، وهذه قـد تكون سفينـة عربيـة محليـة ، أو سفينـة مصـريـة استـأجرهـا التجار لأداء رحلتهم ، حيث ظهـر بعض ملاحيها على هيئة المصريين فعلا .

واستكمالا للتتابع التاريخي في هذا السياق ، صور منظر بمقبرة مري رع الثاني من كبار رجال بلاط الملك آخناتون (في منتصف القرن الرابع عشر ق . م) ، قافلة منتجات بوينـة ، قد وفـد بها رجـال صورت هيئـاتهم بالأسلوب الفني المميز لعهد آخناتون ، ولكن برؤوس حليقة ولحى كثة ونقب خاصة ، مما اختلفوا بـه بعض الشيء عن صور البونتيين العاديـين[٦٩] . وقد يكـون بذلك ممن أسلفنا الاشارة الى دورهم كوسطاء لتجـارة البخور ، من جنوب الشام .

وبقيت ظـاهرة آخيـرة تستحق التعقيب من أواخـر الدولة الحديثة . فقد روت بردية هاريس الكبـرى من عهــد الملك رمسيس الثـالث أحــد مـلوك الأســرة العشرين ، في فترة من القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، أنه بعث سفنا على اليم الكبير لمياه قدو (مو قدو) إلى براري (خاسوت) بوينة . وذكرت أن البعثة سافرت على البر والبحر في ذهابها وفي إيابها ، وأنها عند أوبتها إلى مصر صحبها أبناء كبار أرض (أو أراضي) الله ، وقد امتطوا ظهور الحمير من ساحل البحر حتى مدينة قفط .

وإلى جانب دلالة الجمع بين بوينة وبين أرض الله ، أو أراضي الله ، في هذا النص ، واستخدامه تعبير اليم للدلالة على البحر كما استخدمته اللغة العربية ، فقد أثار تعبيـر « مـو قـدو » الـذي قـد يعني المـاء المحيط ، أو (مجرى) الماء المعكوس ، جدلا طويلا . وتـركز هـذا الجدل في رأيين ، رأي آثر التبسيط فافترض أن رحلة البر للبعثة اقتصرت على مرحلة السفر من مدينة قفط الواقعة على ضفة نهر النيل ، عبر الصحراء الشرقية المصرية إلى

---

(٦٨) Musil, op.cit., 278 f., 299, W.W.Tarn, JEA, 1929, 14, 15, 17, 21—22.

(٦٩) Davies, El—Amarna, II, 41, pls. 37, 40.

ميناء القصير على ساحل البحر الأحمر ، وأن تعبير « مو قدو » ، أو الماء المحيط ، قد عنى البحر الأحمر نفسه ، مرادفا للفظ اليم . وذلك بما يعني أن البعثة سارت على نهج البعثات السابقة عليها في رحلتها إلى بوينة وأرض الله .

وكانت وجهة النظر الثانية أكثر طموحا ، وافترض فيها الباحثون إرمان ونافيل ومونتيه وغيرهم أن تعبير « مو قدو » إذا فسر بمعنى (مجرى) الماء المعكوس دل على نهر الفرات الذي خصته نصوص مصرية أخرى بهذا الوصف فعلا ، وإذا فسر بمعنى الماء المحيط دل على الخليج العربي . وجمع هؤلاء بين التفسيرين بافتراض أن البعثة المصرية قد حملت أخشاب سفنها الكبيرة مفككة على ظهور الدواب ، من غابات لبنان الموالية لمصر ، وساروا بها برا حتى نهر الفرات (مو قدو) ، وهناك تمت إعادة تركيب أجزائها على ضفته الغربية وعومت على مياهه ، بمقتضى العلاقات الودية بين ملك مصر وبين ملك بابل ، ثم نزلت إلى مياه الخليج العربي أو الماء المحيط(٧٠). ويعني هذا التفسير المقترح أن البعثة ابتغت أن تنهج نهجا جديدا خالفت به مسار البعثات السابقة عليها . فعوضاً عن الاتجاه أولا إلى سواحل بوينة الأفريقية ، ثم الانتقال منها عبر باب المندب إلى الساحل العربي للبحر الأحمر ، عكست البعثة الوضع وأرادت أن تبدأ رأسا بمناطق الانتاج الطبيعي لأفضل أنواع البخور والطيوب والصموغ ، على السواحل الجنوبية الشرقية ، والجنوبية ، لشبه الجزيرة العربية . ثم دارت بعد ذلك مع السواحل العربية حتى دخلت البحر الأحمر من طرفه الجنوبي ولعلها مرت حينذاك على بوينة الأفريقية في طريق أوبتها إلى مصر ، وحملت معها بعض متاجرها . وما أن ألقت البعثة مراسيها في ميناء القصير المصرية ، حتى بدأت رحلتها البرية بأحمالها النفيسة ، ومن صحبها من أبناء كبار أرض الله ، عبر وادي الحمامات حتى مدينة قفط ، ومنها انتقلت على متن النيل إلى العاصمة طيبة .

وعلى الرغم مما نؤثر التنبيه إليه من وضوح الطموح والمبالغة في مثل هذا التفسير الأخير ، إلا أنه لم يعدم قرائن تزكيه . فقد كان لاجراء نقل أخشاب السفن مفككة من لبنان إلى نهر الفرات ثم إعادة تركيبها على ضفته - سابقة مصرية ناجحة جرت في عهد الملك تحوتمس الثالث خلال القرن الخامس عشر ق.م . وجمع كاتب بردية هاريس في عهد رمسيس الثالث بين متاجر أرض الله وبين واردات جنوب الشام في حديث (رمزي) من الملك إلى معبوده بتاح ، حيث ذكر أنه بعث أسطولا إلى وسط البحر الكبير لينقل بضائع أرض الله وجزي زاهي (في جنوب سوريا) ، إلى خزائن معبده في منف . وأدرج بخور العنتيو ، وغيره من أصناف الطيوب الفاخرة ، ضمن قوائم القرابين المهداة إليه . ثم ورد في سياق نص البردية ما ذكر براري بوينة بصيغة الجمع ، وأضاف أن البعثة بلغت مرتفعاتها . كما ورد فيه تعبير أرض الله في بعض مراته بصيغة التثنية ، وصيغة الجمع أيضا ، وسبق لفظه بمخصص تصويري كما ألحقت نهايته بمخصص آخر ، قد يكون من مدلولهما معاً أنها كانت أرضاً أو أراضي شاطئية جرداء إن لم تكن صحراوية داخلية .

ومع كل ما تقدم تبيانه عما تضمنته المصادر المصرية القديمة مما مسَّ شبه الجزيرة العربية ، من قريب أو بعيد ، لم تسهب هذه المصادر كثيرا في تفاصيل رواياتها عن جارتها ، ولم تورد متونها ووثائقها المكتشفة حتى الآن تسمية العرب أو اشتقاقاتها إلا منذ قرون معدودة تسبق ميلاد المسيح . وقد لا تستغرب هذه الظاهرة الأخيرة ، إذا قرنت بالأمر الواقع من أن أقدم ما ذكر به اسم « العرب » بمعنى الأعراب والأرض العربية ، إنما يرجع

(٧٠) Papyrus Harris I, 77, 8f, Montet, op. cit., 189, Abdel—Aziz Saleh, op. cit., 261—262.

إلى نص أشوري يؤرخ بأواسط القرن التاسع ق.م[٧١]، بل إن أقدم ما ذكر به هذا الاسم في نص عربي من نصوص المسند يعود بنفس المعنى سالف الذكر إلى القرن الميلادي الأول[٧٢]. ولكن دون أن ينفي تأخر تسجيله هكذا في النصوص، أنه كان قائماً ودارجاً على ألسنة أهله من قبل ذلك بقرون عدة.

وهكذا تضمنت ثلاث برديات مصرية متأخرة الزمن نسبيا بضعة ألفاظ يمكن الوصل بينها وبين تسمية العربية والأرض العربية. ودونت هذه البرديات خلال عصر البطالمة، ولكن بعضها ربطت بين أحداثها وبين قرون أخرى سابقة على تدوينها بالخط الديموطي أي الخط العام. فألمحت في سياقها إلى اسم الملك المصري بادي باستة من القرن الثامن ق.م، واسم الملك أحمس الثاني من القرن السادس ق.م، وأشارت إلى نزاع يحتمل حدوثه خلال القرن الرابع ق.م[٧٣].

أدرجت إحدى هذه البرديات تسمية «العربية» ضمن ثلاثة أسماء للأقطار الكبرى المجاورة لمصر، وهي «باتاخارو» أي أرض الشام، و«باتانحسي» أي أرض النوبة والسودان، ثم «باتا أرباي» أو أرض أرباي تحريفا فيما يبدو عن أرض أربيّا أو الأرض العربية. وكان إبدال الحروف حين استنساخ الأسماء الخارجية أمرا مألوفا في النصوص القديمة، وعلى هذا الاعتبار ذكرت «أرباي» هنا عوضا عن أربيّا ـ كما كان إبدال العين همزة ظاهرة مألوفة أيضا في بعض اللهجات واللغات العربية القديمة ومنها لغة طي، ولغة نصوص حضرموت[٧٤]. وذكر نص مصري آخر اسم «باكرور» رئيس الشرق مواليا للملك مصر، ووصفه في كامل أهبته وسلاحه، يشرع حربة طويلة قناتها من «أرباي»، أي من (البلاد) العربية.

وثمة شبهات أو متشابهات لفظية أخرى. فقد أورد نص هيروغليفي نقش على نصب من بداية القرن الخامس ق.م، إبان حكم الملك دارا الفارسي، نبأ إرسال بعثة بحرية إلى أرض «شابات». وظهر رأيان في شأن تحديد موقع هذه الأرض «شابات». فاعتبرها أحد الرأيين منطقة أسيوية عربية، وقرب اسمها على هذا الأساس من اسم دولة سبأ، أو اسم مدينة شبوة عاصمة حضرموت. وعلى النقيض من هذا قربها الرأي الآخر إلى أسماء مناطق أفريقية ترتبط بما ذكر باسم Saba عند أرتميدوروس، وما ذكر باسم Sabat لدى بطليموس السكندري. وقد تعبر هذه أو تلك عما شغلته ميناء أدوليس جنوبي مصوع، أو ميناء عصب قرب باب المندب[٧٥].

وورد على النصب كذلك اسم «تشاو». وقد قربه الباحثان سميث وتارن إلى اسم «تشية» الذي ذكره نص نصب آخر لاحق أقيم في بيثوم خلال عهد بطليميوس فيلادلفوس (حوالي ٢٧٨ ـ ٢٧٧ ق.م)، وذلك خلال حديثه عن حملة حربية وجهت إلى تشية وحتى أقصى الجنوب، حيث أرض باستت (ربما بمعنى

---

(٧١) Luckenbill, AR, I, 610, Grohmann, Arabien, 3, 21, **Encyclopaedia of Islam,** I, 524 f, Rosmarin, JSOR, 1932, 1-2.

(٧٢) Ja 635, 33—34, M. Höfner, **Studi Semitici 2,** Rome, 1959, 60f, **Bior, 1961, 188.**

(٧٣) Abdel-Aziz Saleh, Arabia and the Arabs in Ancient Egyptian Records, **J. of the Faculty of Archaeology, Cairo University,** 1978, 69-77, Gauthier, op.cit., I, 5, 213, VI, 1, 19, Pap. Krall, rt., 26, Pap. Cairo, 31169, Col. III, 25, Pap. Leyde, I, 384, Col. III, 32, Revillout, Rev. Eg., XIII, 3, 26, XVII, 3, Spiegelberg, Sogenkreis des Königs Petubastis, 65, **Die demotischen Papyrus, II, 273.**

(٧٤) Ch. Rabin, Ancient West-Arabian, 1951, 31, Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 1. وعن ابدال العين بالهمزة في اللهجات العربية، انظر عبدالحليم النجار ـ المرجع السابق ـ ص٤٢

(٧٥) Gauthier, op.cit., V, 100, Golenischeff, Rec., Trav., XIII, 108 Nalino, **BIFAO,** 1931, 472-73.

الأرض الخاضعة للفرس . واعتبر الباحثان اسم تشية هذا محرفا عن اسم تيسة أو تاشة الذي أطلق بدوره على منطقة من تهامة بين الحجاز وبين اليمن ، وتشابه في الوقت نفسه مع اسمين آخرين ذكر ياقوت الحموي أحدهما لجبل تيس أو تيسة بأرض اليمن أو على مشارفها ، بينما تعلق الآخر باسم ممر تاشة الجبلي عند المدخل الشمالي لوادي صفرة بين ينبع وبين رابغ على ساحل الحجاز(٧٦) .



وإذا كان هذا هو أهم ما يذكر عن دور المصادر المصرية القديمة في تقديم ما أمكن الوصل بينه وبين شبه الجزيرة العربية من معارف وأسباب ، فقد كان فيما احتفظت به الجوانب الصخرية المحيطة بطرق التجارة البرية في مصر نفسها ، من نصوص ومخربشات عربية قديمة خلدت ذكر بعض القوافل العربية المنتفعة بها ، ما أكد بدوره اتساع تعامل كل من الفريقين مع بعضهما البعض عن قرب واختلاطه به ، ومعرفته بمسالك أرضه .

واتصفت أغلب هذه النصوص والمخربشات بقصر المحتوى ، وكتبت بصيغ سبأية ومعينية وثمودية ونبطية متفرقة . وتوزع أغلبها في وديان شبه جزيرة سيناء شديدة الصلة بالصحراء العربية ، فاحتوت مئات منها ، بينما توزعت عشرات أخرى من أمثالها في مناطق عدة من وديان صحراء مصر الشرقية ، وامتدت فيما بين شمالها وبين ما يصل جنوبا إلى قرب أسوان ، وفيما حول الموانىء المصرية الرئيسية على ساحل البحر الأحمر أيضا .

وسجل معظمها كتبة صحبوا قوافل التجارة العربية المصرية ، أو عملوا في مصر وكلاء لها لفترات قصار أو طوال . كما سجل عددا آخر منها بعض من استقر من العرب في مصر كجنود مرتزقة وأبالة أو هجانة ، وصناع أيضا . ووضح هذا الاعتبار الأخير على وجه أخص بالنسبة لأصحاب النصوص والمخربشات النبطية . وقد شابهت مضامينها محتويات ما كتب من أمثالها في مناطق شبه الجزيرة العربية نفسها ، من حيث تمنيها السلامة والسعد للمسافرين ، ومن حيث استهدافها أغراض التذكرة والذكرى الطيبة لأصحابها(٧٧) .

ولعل أشهر النصوص العربية القديمة أهمية في مصر هو نص زيد بن زيد إيل من عشيرة زيران المعينية . وقد عاش في مصر فترة طويلة وتوفي بها ودفن في أرضها . وسجل على تابوته الخشبي نص بحروف المسند العربية يستدل منه على أنه عمل في معبد مصري لعله كان ملحقا بسيرابيوم سقارة المخصص لتقديس أوزير ـ أبيس ، حيث شارك في توريد بعض المنتجات العربية من المر والقليمة أو الذريرة (قصب الطيب) ونحوهما إلى هذا المعبد ، عن طريق نقلها من مصدرها العربي ، على سفينة قد تكون مملوكة له أو مستأجرة باسمه عبر البحر الأحمر ، وذلك في مقابل ما كان يتبادل به ويصدره إلى بلد من منسوجات ومصنوعات مصرية . وللتدليل على استغراقه في المجتمع المصري وعاداته ، حمل زيد لقب « وعب » في حياته ، وهو لقب ديني يعني الكاهن المطهر ، سواء بصفة عملية أو بصفة تشريفية ، ووجه دعواته إلى معبودات مصرية ومعبودات معينية ، كما لقب بعد وفاته بلقب أوزير جريا على العادة المصرية في تكريم الموتى به . وأرخ نص زيد بشهور مصرية وبالعام الثاني

(٧٦) Naville, ZAeS, XL, lf., Tarn (and S. Smith), JEA, 1929, 23-24, A. Servin, **Bull. Societ. d'Et. Hist. et Géogr.**, 1949 — 1950, 93.

(٧٧) Golenischeff, **Hammamat**, Pl.I, L, Weigall, Travels.., pl, IV, 13, Cook, PSBA, 1904, 72f., Green, ibid., 1909, pls. XXXV, 26 L1, 1 — 11, L11, 13,14, Tregenza and Walker, **Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University**, X1, 1949, 151f.

والعشرين من حكم الملك توليمايوث برتولومايس(٧٨)، وهو ما أرخه أغلب الباحثين بما يقابل عام ٢٦٤ أو ٢٦٤ قبل الميلاد خلال عهد الملك بطليميوس فيلادلفوس. وذلك في حين رده أقلهم إلى عهد بطليميوس السابع خلال القرن الثاني ق.م. وقريباً من التأريخ الأول، أشارت بردية مصرية يحتمل إرجاعها إلى عام ٢٦١ ق.م إلى البخور المعيني بالذات(٧٩).



ويتبقى أخيراً وجه ثالث لدور المصادر المصرية القديمة إزاء شبه الجزيرة العربية، أفصحت عنه تأثيرات حضارية مصرية قديمة معربة، وجدت سبيلها إلى بعض مواطن حضارات شبه الجزيرة، وعثر على نماذجها وانعكاساتها في مواضع متفرقة من سبأ وحمير باليمن، وفي تيماء بشمال نجد، وفي العلا ومدائن صالح بالحجاز، ولهذه وتلك، بحث يخصها، مع ما سبق أن نشرناه عن آثار الأخيرتين منها على وجه أخص، في عام ١٩٧٠(٨٠).



---

(٧٨) Hommel, PSBA, 1894, 145f., Rhodokanakis, Zeit. f. Semitistik, II, 1923, 113f, Grohmann, op.cit., 137, Heichelheim, Wirtschaftsgeschichte, I, 527 — 528.

(٧٩) Zenon Papyrus, 59536.

(٨٠) Abdel — Aziz Saleh, Some Monuments of North — Western Arabia in Ancient Egyptian Style, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XXVIII, 1970, 1 — 31.

العـدد التالي من المجلة

العدد الثاني - المجلد الخامس عشر

يوليو - أغسطس - سبتمبر

قسم خاص عن

فكر وفن

بالاضافة الى الابواب الثابتة

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٥٠	مليما
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٢٥٠	مليما
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	مسقط	٤٠٠	بيسه
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢,٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسا	المغرب	٥	دراهم

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢,٥٠٠ دينار
البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ "

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب ١٩٣ الكويت

عالم الفكر



عالم الفكر

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤
المراسلات باسم: الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت: ص . ب ١٩٣

المحتويات

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن اراء أصحابها وحدهم

بنائية الفن

التمهيد

في حوار طويل وممتع بين عالم الأنثربولوجيا البنائي الفرنسي كلود ليفي ستروس — Claude Lévi Strauss والناقد الفني چورج شاربونييه Georges Charbonnier وأذيع من الإذاعة الفرنسية عام ١٩٥٩ ثم نُشر بعد ذلك في كتاب بعنوان Entretiens avec Claude Lévi — Strauss[1] قارن ليفي ستروس بين إبداع الطبيعة وأعمال الفن وعرض بالتفصيل لفكرته الأساسية عن التعارض أو على الأصح التقابل opposition بين الطبيعة وصنع الانسان (الثقافة) . وقد تعرض أثناء مقارنته بين الطبيعة والفن لبعض أعمال الرسام الفرنسي جوزيف ڤرنيه Joseph Claude — Vernet (١٧١٤ - ١٧٨٩) وبالذات إلى لوحاته الخمس عشرة الشهيرة عن « موانىء فرنسا » التي تصور بدقة بعض المناظر الطبيعية الخلابة المحيطة بهذه الموانىء . وعلى الرغم من أن أعمال ڤرنيه لم تعد تلائم - حسب رأي الكثيرين - متطلبات الذوق الفني العام السائد في الوقت الحاضر في أوربا نظرا لأسلوبها (الأكاديمي) واهتمامها بإبراز كثير من التفاصيل الدقيقة ، فإن ليفي ستروس يرى على العكس من ذلك أنها من أفضل وأروع الأعمال الفنية التي تعطي فكرة واضحة عن تلك العلاقة بين الطبيعة والفن وعن أصالة الخلق الأبداعي الخاص ، وذهب في ذلك إلى حد القول :

« أستطيع أن أتصور أن بإمكاني العيش مع هذه اللوحات ، بل وأن أتصور المناظر المرسومة فيها أكثر واقعيةً من تلك التي تحيط بي الآن بالفعل.فبالنسبة لي فإن قيمة هذه المناظر المرسومة تتمثل في أنها تقدم لي

---

(١) دار النشر Plon — Juillard, Paris 1961

الوسيلة لكي أحيا من جديد تلك العلاقة الطبيعية بين البحر والأرض ، وهي العلاقة التي كانت لاتزال قائمة في ذلك العصر (يقصد القرن الثامن عشر) حين لم يكن وجود الانسان متعارضا مع العلاقات الطبيعية بين الجيولوجيا والجغرافيا والحياة النباتية أو يؤدي إلى تدميرها والقضاء عليها ، وانما كان يعمل على العكس من ذلك تماما على تنظيت تلك العلاقات وبالتالي المحافظة على وجود واستمرار نوع خاص من الحقيقة والواقع هو أشبه شيء بعالم الأحلام الذي يمكن لنا أن نلوذ به وقت الحاجة . » (صفحة ١٠٣)

وتعكس هذه العبارة الشاعرية - التي قد تفتقر الى دقة التعبير العلمي - جانبا كبيرا من نظرة ليفي ستروس إلى الحياة ، كما قد تعبر عن ذوقه الخاص وتفضيله للحياة في الماضي بكل هدوئها واحترامها للطبيعة والمحافظة على التوازن بين عناصر الطبيعة والابداع الانساني (الثقافة) ، وهو الأمر الذي لم يعد قائما الآن بعد أن أدى التقدم الصناعي والتكنولوجي الى القضاء على كثير من ملامح الطبيعة ومكوناتها الأساسية . وهي بذلك تكشف عن موقفين متعارضين من الطبيعة : أما الموقف الأول فهو الذي تعبر عنه بوضوح لوحات فرنيه التي تكشف عن التفاعل المتوازن بين الانسان والأوضاع الايكولوجية ، وذلك على اعتبار أن تلك الموانىء البحرية التي تظهر في لوحاته هي أحد أنماط البيئة (الانسانية) التي أفلح إنسان القرن الثامن عشر في أن يحافظ على ملامحها الجيولوجية والجغرافية والنباتية ولم يعمل على تدميرها بل كان يحرص أشد الحرص على ايجاد نوع من الترتيب والنظام ، بل والمنطق ، بين تلك الملامح ، وبحيث يحكم ذلك الترتيب والنظام والمنطق علاقاتهم هم أنفسهم مع تلك البيئة . وأما الموقف الثاني فإنه يتعارض مع ذلك كل التعارض ، إذ هو يتمثل في الحالة السيئة التي وصلت إليها شواطىء وسواحل البحار في الوقت الحاضر بحيث أصبح منظرها يثير الأسى والحزن والكآبة نتيجة للازدحام والتلوث وكثرة المباني والمنشآت التي يتفنن الناس في إقامتها هناك ، مما أدى الى اختفاء (الطبيعة) تحت وطأة (الثقافة) والى فقدان الانسجام والتناسق مع البيئة . فكأن هناك إذن نوعا من التقابل بين ما كان يرسمه فرنيه في لوحاته وما كان يوجد في الماضي من ناحية وما هو قائم الآن بالفعل من الناحية الأخرى . . . من ناحية « نجد الماضي والنظام والتناسق والطبيعة والجمال ، بينما نجد من الناحية الأخرى الحاضر والفوضى والتضارب والثقافة والقبح . . . في عالم الماضي كانت مختلف عناصر الكون تتمايز فيما بينها بحيث يفصل بعضها عن بعض المسافة أو البعد المناسب اللائق . أما في الحاضر فإن الأشياء التي كان يجب أن تكون متمايزة بعضها عن بعض تتزاحم ويتراكم بعضها فوق بعض . »(٢) .

هذا التزاحم الشديد بكل ما يحمل من مشكلات ومن قبح هو الذي يجعل ليفي ستروس ينكر بيئته المباشرة وينفر منها ، وهو الذي كان يدفعه دفعا - كما يعترف صراحة في كتابه « الآفاق الحزينة Tristes Tropiques » الى البحث عن (القيمة) في العوالم والمناظر الأخرى البعيدة .(٣)

وهذا قد يعني في آخر الأمر أن ليفي ستروس يرفض الزمان والمكان القائمين الآن بالفعل. وليس هذا مجرد موقف

(٢) David Pace, Claude Levi — Strauss: The Bearer of Ashes, R.K.P. London 1983, pp 42 — 3.

(٣) عرض ليفي ستروس لهذه المسألة في كثير من كتاباته كما ذكرها في اكثر من موضع في كتابه الآفاق الحزينة . انظر على سبيل المثال صفحات ١٠٣ - ١٠٧
"Tristes tropiques" Librairie Plon. Paris 1955, pp 103 — 107.

عقلي أو نظرة فلسفية مجردة ، وإنما هو جزء من حياته الفعلية . فبعد أن عاد الى فرنسا من الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية عاش - ولا يزال يعيش - في شبه عزلة متباعدا عن الناس . وهو يقول في ذلك : « ليست لي حياة اجتماعية وليس لي أصدقاء . إنني أمضي نصف وقتي في معملي والنصف الآخر في مكتبي » . وربما كان هذا الرفض للحاضر هو الذي دفعه - بشكل أو بآخر - الى الاتجاه نحو الأنثربولوجيا ودراسة الحياة (البدائية) عند الهنود الحمر في الامريكتين وإن كان ينكر أنه كان يهدف من ذلك الى الوصول الى أي موقف فلسفي أو مذهب فكري ويقول : « لقد قمت برحلاتي الفلسفية الصغيرة لارضاء نفسي وحسب واستجابة لإلحاح ضميري أكثر منها لاقامة مذهب فكري » . وهذا موقف يكشف عن درجة عالية من التواضع ، على ما يقول آدم كوبر Adam Kuper الذي يرى أن ليفي ستروس لديه بالفعل مذهب ملائم تماما له كمفكر بنائي[٤] والفكرة الأساسية في هذا « المذهب » هي « المسافة » أو « البعد » . فحين سئل ليفي ستروس مثلا عما يعتبره أهم جانب في المنهج الأنثربولوجي أجاب ببساطة « المسافة » ، فالأنثربولوجيا « هي علم الثقافة كما نراها من خارج » . وقد لا يتفق كثير من الأنثربولوجيين معه في ذلك إذ يرون أن أهم جانب في المنهج الأنثربولوجي هو (القُرْبُ) وليس (البعد) ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم ومشاركتهم في كل أنشطتهم حتى يمكنهم دراسة وفهم الثقافة (من داخل) بقدر الامكان . ولكن الطريف أن ليفي ستروس أخرج في العام الماضي كتابا يوحي عنوانه بنفس هذا الموقف المتباعد وهو « النظرة المتباعدة Le regard eloigné »[٥] يضم مجموعة من مقالاته التي سبق نشرها في مواضع متفرقة وكان المفروض - على ما يقول في المقدمة - أن تؤلف الجزء الثالث من كتابه « الأنثربولوجيا البنائية Anthropologie Structurale الذي ظهر الجزء الأول منه عام ١٩٥٨ والثاني عام ١٩٧٣ ، وهما أيضا عبارة عن تجميع لمقالات سابقة . ولكن (المسافة) لم تكن مجرد أسلوب أو أداة منهجية اتبعها في دراساته وطبقها على حياته الاجتماعية ذاتها وانما كان يراها شرطا أساسيا لقيام العلاقات الانسانية الكريمة . ولذا فإنه يتكلم عن « مظاهر الغباء والكراهية والسذاجة التي تفرزها الجماعات الانسانية حين تزول المسافة من بينهم مثلما يفرز الجرح القيح » ، كما أنه ينفر أشد النفور من ذلك الاتجاه الذي يسود العالم الآن نحو التماثل والتشابه في كل شيء ونحو الزيادة الرهيبة في السكان ، ويرى أن النزعة الانسانية الحقة من شأنها أن تؤدي الى التنوع الثقافي ، وأن تعمل على كبح جماح التكاثر البشري وعلى احترام البيئة والمحافظة عليها مما يعني ضمنا التسليم بحق الكائنات الأخرى في الوجود في هذا العالم (نفس المرجع) .

وكتاب ليفي ستروس عن (الآفاق الحزينة) هو في آخر الأمر ترجمة ذاتية انثربولوجية لحياته وتكوينه العملي ورحلاته ودراساته الحقلية بين الهنود الحمر ، ويقدم لنا ذلك كله من خلال لوحات أدبية رائعة يصف فيها بدقة وبراعة وبلمسات فنية جميلة المناظر الطبيعية في البيئات التي عاش فيها أثناء هذه الرحلات الدراسية ، كما يحرص على أن يبرز في هذه اللوحات الأدبية التقابل بين البيئات الطبيعية ذاتها ومظاهر الحياة الثقافية المختلفة أثناء انتقاله من غابات أمريكا الجنوبية الى المناطق شبه المتحضرة في الامريكتين ، الى المناطق المزدحمة بسكانها من الهنود الحمر ، الى بعض المناطق الريفية التقليدية في أوربا ، كما كان يحرص بالمثل على إبراز ما يسميه بالتقابل الثنائي opposition binaire بين

---

(٤) انظر مقال كوبر Adam Kuper, "A Distant Regard" New Society, 19 May 1983

(٥) Claude Levi - Strauss, Le Regard Eloigne, Librairie Plon, Paris 1983

الطبيعة والثقافة الذي هو أساس منهجه البنائي في دراسة وتفسير النظم والأنساق الثقافية المختلفة وبخاصة في دراساته للأساطير والفن . فقد اعتمد على مبدأ التقابل الثنائي في تحليله لعدد كبير جدا من أساطير الهنود الحمر في الأمريكتين (أكثر من ثمانمائة أسطورة) وضمّن ذلك التحليل كتابه الضخم « أسطوريات Mythologiques » بأجزائه الأربعة[٦] . كذلك كانت هي المبدأ الذي اعتمد عليه في دراساته للفن (البدائي) ، ويستوي في ذلك الآراء التي عبر عنها في حواره الطويل مع شاربونييه (١٩٥٩) أو في كتابه الرائع « طريق الأقنعة La voie des masques » (١٩٧٥) ، ففي هذه الدراسات يقابل بين الفن البدائي والفن « المتحضر » الذي يوجد في المجتمعات الحديثة أو (المجتمعات الحضرية) كما يسميها أحيانا ، أي مجتمعات المدن ، ويتبع نفس الطريقة التي عرض بها للتقابل بين المناظر الطبيعية الساحلية كما سجلتها لوحات ترنية بالشواطىء البحرية كما تظهر الآن في الواقع . كما أنه يقابل في نطاق الفن البدائي نفسه بين فنون الجماعات القبلية المختلفة عند الهنود الحمر كما تتمثل في الأقنعة التي يستخدمونها في مختلف المناسبات الشعائرية والتي ترتبط بجوانب كثيرة من حياتهم الاجتماعية والدينية ، ويدور حولها كثير من الأساطير التي تقف هي أيضا بعضها من بعض موقف التقابل والتعارض .



في عام ١٩٧٥ طلبت دار النشر السويسرية سكيرا Skira التي تعنى بنشر كتب الفن أن يكتب لها ليفي ستروس كتابا قصيرا ضمن سلسلتها الشهيرة Les sentiers de la création وهي سلسلة أسهم فيها عدد من كبار الكتاب والأدباء والمفكرين من أمثال أونسكو Ionesco ورولان بارت Roland Barthes وميشو Michaux . وتقوم فكرة هذه السلسلة على تعريف القارىء في عدد محدود من الصفحات بإحدى المشكلات الأساسية المتعلقة بعملية الخلق أو الابداع الفني مع توضيح رأي الكاتب وتدعيمه بعدد كبير من الصور المختارة من روائع الأعمال الفنية . وقد آثر ليفي ستروس أن يعالج في كتابه موضوعا محددا يكون بمثابة امتداد وتكملة ، أو حتى تذييل لكتابه الضخم (أسطوريات) ، ولذا قصر الكتاب على دراسة (نسق) صغير محدود من أنساق ثقافات الهنود الحمر . ويتألف هذا النسق من ثلاثة أقنعة شعائرية تنتمي الى ثقافتين رئيسيتين من تلك الثقافات بحيث يقدم لهذه الأقنعة الثلاثة تحليلا بنائيا وافيا يأخذ في الاعتبار أهم ملامح الثقافة الكلية التي ينتمي كل قناع منها إليها ، وبحيث تكون هذه الدراسة في الوقت ذاته مثالا طيبا لتطبيق منهج التحليل البنائي في دراسة الأعمال الفنية وبوجه خاص الفن البدائي . والأقنعة الثلاثة التي يدور حولها معظم الدراسة والتحليل هي قناع سويهوي Swaihwe عند قبائل الساليش Salish وقناعا زويزوي Xwexwe وزونوكوا Dzonokwa عند قبائل الكواكيوتل Kwakiutl ، وهذه قبائل لها شهرتها عند علماء الأنثربولوجيا . وكان لابد للتحليل البنائي أن يتطرق الى عدد آخر من الأقنعة الأقل شهرة بل وأن يتناول كثيرا من الأعمال الفنية الأخرى عند الهنود الحمر ، ومن كل هذه الأعمال الفنية الرائعة والتحليل البنائي العميق لها يتألف كتاب « طريق الأقنعة La voie des masques » .

(٦) ظهرت الأجزاء الأربعة التي يتألف منها كتاب « اسطوريات » في الفترة من ١٩٦٤ - الى ١٩٧١ ففي عام ١٩٦٤ ظهر الجزء الأول بعنوان « النيء والمطبوخ » Le cru et le cuit ثم جاء الجزء الثاني عام ١٩٦٧ بعنوان « من العسل الى الرماد Du miel aux cendres » ثم اتبعه في عام ١٩٦٨ بالجزء الثالث بعنوان « أصل آداب المائدة » L'origine des manieres de table وأخيرا جاء كتاب « الانسان العاري » L, Homme nu عام ١٩٧١ .

ومن المؤكد أن اهتمام ليفي ستروس بالفنون بعامة وبالفن البدائي بخاصة كان سابقا بكثير على تأليفه كتاب « طريق الأقنعة » كما أنه كان يدعو دائما حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لفرنسا في الولايات المتحدة الى الاهتمام بالفن البدائي وضرورة حصول متاحف الفنون الجميلة ـ وليس فقط متاحف الإثنوجرافيا ـ على نماذج من هذا الفن . وهو نفسه يشير في مستهل كتابه « طريق الأقنعة » الى مقال كان قد كتبه عام ١٩٤٣ بعد أن شاهد مجموعة الأعمال الفنية الخاصة بالهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك ، ويقتبس أجزاء كبيرة من ذلك المقال الذي يقول فيه :

« من المؤكد أنه لن يمر وقت طويل قبل أن نرى مجموعات من هذا الجزء من العالم وقد انتقلت من متاحف الإثنوجرافيا الى متاحف الفنون الجميلة لتحتل مكانها بين آثار مصر القديمة وبلاد فارس وروائع الفن الأوربي في العصور الوسطى . ذلك أن هذا الفن لا يقل في المستوى عن أعظم الأعمال الفنية ، كما أنه كشف خلال المائة والخمسين عاما التي عرفناها من تاريخه عن درجة عالية جدا من التنوع وعن قدرات وملكات هائلة على التجديد . . .

ولقد شهدت هذه الأعوام المائة والخمسون مولد وازدهار عدد كبير من الأشكال الفنية المختلفة . فهناك الأغطية المغزولة يدويا عند قبائل الشيلكات (وهي فن يدوي لم يكن معروفا في ذلك الاقليم حتى بداية القرن التاسع عشر) والتي وصلت بسرعة الى أعلى درجات الإتقان في فن النسيج مع أنهم لم يستخدموا سوى اللون الأصفر الفاقع المستخرج من بعض الطحالب المائية مع اللون الأسود المستخرج من لحاء أشجار الأرز ، واللون الأزرق البرونزي المستخرج من بعض أوكسيدات المعادن ، وهناك التماثيل الخزفية الرائعة المتقنة التي تعطى بريق الزجاج البركاني الأسود اللامع . . . . وذلك مرورا بتلك الموضة المجنونة التي لم تستمر سوى سنوات قليلة عن أغطية الرأس التي كانت توضع أثناء الرقص وعليها زخارف على شكل وجوه آدمية محفورة ومثبتة على أرضية من الصدف ويحيط بها الفراء أو اللون الأبيض الذى تتدلى منه سيور من الجلد الملفوفة مثل الضفائر . وهذا التجديد المستمر وهذه الثقة الخلاقة التي تتضمن النجاح حيثما طبقت وذلك الازدراء لكل السبل المطروقة من قبل انما تؤدي الى انتهاج وسائل جديدة دائما من شأنها أن توصل الى نتائج مبهرة ورائعة . . ولكى نخرج بفكرة واضحة عنها كان يتعين علينا نحن أن ننتظر مجيء فنان عظيم مثل بيكاسو . . . »[٧].

فكأن ليفي ستروس يريد أن يقول إن الابداع الفنى الذي تمثل فى لوحات وأعمال رجل مثل بيكاسو والذى أثار كل هذا الاهتمام البالغ في الأوساط الفنية في الغرب كان أمرا مألوفا في ثقافة بدائية أصيلة منذ قرن ونصف ، أو ربما لمدة أطول من هذا بكثير ، اذ ليس ثمة ما يدعو الى التشكك في أن هذا اللون من الفن احتفظ بخصائصه ومقوماته منذ بداياته الأولى التي لا تزال مجهولة لنا ، ولكن ليفي ستروس لا يخفى إعجابه بذلك الفن البدائي العظيم الذي أبدعه الهنود الحمر والذي يكشف فى كل صوره وأشكاله عن درجة عالية من شدة التعبير وعمقه وتركيزه . فيقول في نفس ذلك المقال الذي كتبه عام ١٩٤٣ ثم نقل أجزاء كبيرة منه فى صدر كتابه عن « طريق الأقنعة » .

(٧) Claude Levi - Strauss, The Way of the Masks, Translated by Sylvia Modelski, Jonathan Cape, London 1983, pp.3 - 4

« ففي الشمال كانت توجد قبائل التلنجت Tlingit الذين ندين لهم بتماثيل لها قدرة كبيرة على الإيحاء الشاعري الرقيق ، كما ندين لهم ببعض أدوات الزينة الثمينة . ويأتي بعدهم نحو الجنوب قبائل الهايدا Haida بأعمالهم الضخمة التي تفيض بالقوة والحيوية . ثم تأتي قبائل تسيمشيان Tsimshian الذين يماثلونهم وإن كانوا يتميزون عليهم بقدر أكبر من الحساسية والرقة الانسانية ، ثم تأتي قبائل بيللا كولا Bella Coola التي تكشف أقنعتهم عن طراز فيه كثير من الفخامة والجلال كما يغلب على أعمالهم اللون الأزرق البرونزي ، ثم قبائل كواكيوتل Kwakiutl بخيالهم الحر الطليق الذين يطلقون لمشاعرهم الجامحة العنان وهم يصنعون أقنعة الرقص ذات الأشكال والألوان العربيدة الصارخة ، ثم تأتي قبائل النوتكا Nootka الذين تتحكم فيهم الواقعية الرزينة ، وأخيرا في أقصى الجنوب تأتي قبائل الساليش Salish بأسلوبهم وطرازهم البسيط التخطيطي ذى الزوايا البارزة ، وهنا يختفى تماما تأثير القبائل الشمالية . » (صفحة ٥)

وقد حرص ليفى ستروس على أن يتابع الإبداع الفني في كل هذه القبائل وبوجه خاص الأقنعة التي كانوا يتفننون في صنعها لمختلف المناسبات والاحتفالات الشعائرية ، سواء أكانت هي شعائر التكريس التي يترك الشبان بمقتضاها مجتمع الصبية والنساء وينضمون الى مجتمع الرجال العاملين المنتجين المحاربين ، أم أقنعة الرقص الشعائري التي تعبر عن القوى الخفية الاعجازية كما تدور حولها كثير من الأساطير . وقد بلغت كل هذه الفنون (البدائية) من الروعة والتنوع ما جعل ليفى ستروس يقول وهو يصف القاعة المخصصة لفنون الهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي : إن الانتقال « من إحدى خزائن العرض الى خزانة أخرى ، ومن عمل فني لآخر ، بل وأحيانا من زاوية الى زاوية أخرى في العمل الفني الواحد ، كثيرا ما يشعر المرء معه كما لو كان ينتقل من مصر القديمة الى فرنسا القرن الثاني عشر ، ومن فنون الساسانيين الى الحدائق البهيجة في ضواحى فرنسا بكل ما تضمه من وسائل اللهو والترفيه ومن قصر فرساى بفخامة رسومه واشاراته ورموزه الملكية الى غابات الكونغو » فقد وصل هؤلاء الهنود الحمر - في رأيه - الى درجة من الاتقان والمهارة وحرية الخيال وانطلاق المشاعر الى الحد الذى كانوا يستطيعون معه أن يرسموا أجزاء الحيوان الواحد من زوايا ومنظورات مختلفة في صورة واحدة لا تتفق تماما مع أى شيء يمكن أن نعثر عليه في الحقيقة والواقع ، بل وأن يصيغوا كثيرا من الأدوات التي يستعملونها في حياتهم اليومية على شكل حيوانات ولكن بعد أن يعيدوا ترتيب وضع أجزائها وأعضائها بحيث يقيمون علاقات بين هذه الأعضاء تختلف كل الاختلاف عما نراه في الطبيعة ، كما أنهم كثيرا ما يصورون الآدميين على شكل حيوانات أو يجمعون بين الاثنين في صورة كائن واحد لا يمت الى أيهما بصلة وهكذا .



ومن الخطأ على أية حال أن نعتقد أن صلة ليفي ستروس بالفن البدائي كانت مجرد صلة نظرية مجردة على اعتبار أن الفن البدائي يؤلف أحد موضوعات اهتمامه وتخصصه . فالواقع هو أن ليفى ستروس اتصل بفنون البدائيين « اتصالا عمليا مباشرا منذ ذهابه الى أمريكا حيث كان له ولع شديد باقتناء تلك الأعمال ، وقد اشترك في هذه الهواية أو الولع مع

عدد من الكتاب والفنانين الفرنسيين والأوروبيين الذين كانوا يعيشون في امريكا في ذلك الحين وبخاصة أندريه بريتون André Breton ، وماكس ارنست Max Ernst ، وجورج ديتوي Georges Duthuit ، وأفلحوا في أن يقتنوا فيما بينهم مجموعة متواضعة من تلك الأعمال ، كما أنهم كانوا يتقاسمون فيما بينهم - كل حسب قدراته المالية - الأشياء التي تعرض للبيع في محلات بيع التحف والفن في نيويورك . وكل ذلك كان يحدث في زمن لم يكن الناس يهتمون فيه بمثل هذه الأعمال الفنية أو يدركون وجودها ، وهو أمر قد يبدو في نظر الكثيرين الآن أشبه بالأساطير . وقد اضطر ليفي ستروس الى بيع مقتنياته من تلك الأعمال فيما بعد ، ولكنه يذكر في ذلك المقال الذي يضع أجزاء منه في بداية كتاب « طريق الأقنعة » أنه حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده في أمريكا لاحت له امكانية الحصول لفرنسا على مجموعة كبيرة من روائع الفن البدائي (توجد الآن في أحد متاحف الساحل الغربي للولايات المتحدة) ، ولم يقبل التاجر أن ينزل عن هذه المجموعة إلا عن طريق مبادلتها ببعض أعمال ماتيس وبيكاسو . وعلى الرغم من الجهود التي بذلها ليفي ستروس لإتمام الصفقة فإنه أخفق في أن يقنع « الموظفين المسئولين عن السياسة الفنية في فرنسا والذين تصادف وجودهم في أمريكا » في ذلك الحين بقبول العرض . فلم تكن المجموعات « الوطنية » في فرنسا في ذلك الوقت تشتمل على لوحات من الفن الحديث يمكن الاستغناء عنها ، ولذا كان اقتراحه يبدو عجيبا وغير واقعي في نظر هؤلاء « الموظفين » .

وعلى الرغم من إعجاب ليفي ستروس بالفن البدائي فإنه يعترف بأن معظم تلك الأعمال وبخاصة الأقنعة ، فيها شيء يثير في نفسه القلق وعدم الارتياح ويضعه أمام مشكلة كان يجد من الصعب عليه حلها . فلم يكن يستطيع في أول الأمر على الأقل أن يفهم السبب في أن تلك الأقنعة صنعت على الشكل الغريب الذي تبدو عليه . فمع أن المفروض هو أنها صنعت لكي توضع وتثبت على الوجه أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والحفلات فإنها لم تكن تلائم شكل الوجه وبروز ملامحه أو انحناءاته وبذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها ، وذلك فضلا عن أن معظم هذه الأقنعة كان أكبر بكثير من حجم الوجه العادي ، وفيه كثير من المبالغة في إبراز بعض الملامح والقسمات مثل بروز الفك الأسفل أو جحوظ العينين اللتين قد تستبدل بهما اسطوانتان من الخشب ، أو تدلى اللسان من الفم أو اختفاء الانف تماما أو استبدال رأس طائر مفتوح المنقار بها ، وغير ذلك من المبالغات التي تضفي على تلك الأقنعة بعض الملامح الشيطانية التي لا يوجد لها مثيل في الحياة الواقعية سواء في الثقافة التي أنتجت هذه الأقنعة أو الثقافات الأخرى المجاورة (صفحة ١٢) . ويعترف ليفي ستروس بأنه سيكون من الصعب تفسير ذلك إذا نحن قنعنا بالنظريات السوسيولوجية والأنثربولوجية التقليدية وأن الوسيلة الوحيدة « لفهم » هذه الأقنعة هي تطبيق المنهج البنائي الذى سبق له أن استعان به فى دراسة الأساطير وبعض المظاهر الثقافية الأخرى مثل « الطوطمية » في كتابه عن « التفكير الوحشي » أو التفكير الفج La Pensée Sauvage ، وكذلك في المجلدات الأربعة التى تؤلف كتابه الضخم (أسطوريات) . وهذا معناه أن ليفي ستروس كان يرى أنه لن يتيسر تفسير هذه الأقنعة من حيث هي تؤلف نسقا جزئيا أو فرعيا من أنساق الثقافة ، اذا نحن أخذناها في ذاتها واعتبرناها كأشياء مستقلة ومنفصلة عن بقية الثقافة التى تنتمي إليها ، وأن خير وسيلة لدراستها وفهمها هي النظر اليها من الناحية الدلالية أو السيمانتيكية Sémantique . ففي هذه الحالة سوف تكتسب الأقنعة معنى عن طريق النظر اليها ضمن مجموعة من التغيرات أو التحويرات التي تتخذها الأقنعة بشكل عام في الثقافات

المختلفة المجاورة . فالقناع هو شيء مفعم بالاغراء والاغواء بالنسبة للعالم البنائي ؛ على مايقول جون ستاروك[٨] على اعتبار أنه (يصنع) على شكل الوجه الآدمي دون أن يتطابق تماما مع ذلك الوجه . فالوجه الآدمي ليس (مصنوعا) وإنما هو مخلوق ومطبوع وبالتالي فإنه غامض ويصعب فهم أسراره . وعلى الرغم من كل مايقال عن إمكان (قراءة) وجوه الناس فهذا غير صحيح على الاطلاق وذلك بعكس الحال بالنسبة للقناع الذي هو وجه بشري (مصنوع) والذي يمكن (قراءته) لأنه حصيلة ونتاج عملية (صنع) تحكمها قواعد وضوابط وعادات اجتماعية وتقاليد ، وهو بذلك يحمل معاني محددة ومرسومة من قبل . ووظيفة منهج التحليل البنائي أو البنائية Structuralisme هي الكشف عن تحديد هذه المعاني عن طريق مقارنة الأقنعة بعضها ببعض ، وذلك على اعتبار أن المعاني ليست أمورا فطرية أو كامنة أو أصيلة . وعلى ذلك فلكي يفهم ليفي ستروس معنى الأقنعة من طراز السويهوى التي توجد عند قبائل الساليش مثلا فإنه يقابلها ويعارضها بالأقنعة الاخرى التي تقبل قيام مثل هذا التقابل أو التعارض والتي توجد عند جيران الساليش . وهو في ذلك ينظر الى كل نموذج من نماذج الأقنعة كما لو كان (كلمة) في لغة واحدة بحيث يمكن تحديد قيمة هذه الكلمة عن طريق مقارنتها بالكلمات الأخرى البديلة التي يمكن أن تحل محلها أو تأخذ مكانها . وهكذا يعكف ليفي ستروس على تبيين وتوضيح معنى ملامح القناع واحدا بعد الآخر وربطها بالممارسات الاجتماعية والمعتقدات الأسطورية الشائعة عند هذه القبائل للكشف عن المنطق الذى يختفى وراء صنع القناع واستخدامه .

وليست هذه العملية بالبساطة التي قد تبدو عليها هنا . فليس من السهل تتبع كل مظاهر الحياة المتعلقة بالاعتقادات وتصورات الناس عن الكون ومكان الانسان فيه وعلاقاته بالكائنات الأخرى . وهذا هو ما يفعله البنائيون في دراستهم لمثل هذا الموضوع ، وهو ما يحاول ليفي ستروس أن يفعله في « طريق الأقنعة » حين ينظر إلى تلك الأنواع أو النماذج الثلاثة باعتبارها أنساقا جزئية على ماذكرنا .

وقد كانت وسيلة ليفي ستروس في تحليل هذه « الأنساق » الثلاثة من الأقنعة هي تطبيق منهج التقابل الثنائي opposition binaire بنفس الطريقة التي قابل بها بين الأساطير في كتاب « أسطوريات » أو بين صنع الطبيعة ولوحات جوزيف فرنيه . . وقد ذهب في ذلك إلى حد اعتبار أي عنصر من العناصر الداخلة في تكوينها وتشكيلها هو تحوير وتعديل لعناصر موجودة في أنساق الأقنعة الأخرى في ثقافة الهنود الحمر .

فالنموذج قائم وسائد ولكنه يتخذ أشكالا وألوانا مختلفة ؛ فاللون الأسود في قناع السويهوى مثلا يقابله اللون الأبيض في قناع ، وجحوظ العينين يقابله وجود فجوات غائرة مكان العينين ، وتدلى اللسان يقابله الفم المضموم أو المزموم وهكذا (انظر اللوحات الملونة المرفقة) .

ويتابع ليفي ستروس مقارنته ليس فقط بين الملامح والصفات المادية لهذه الأقنعة ، ولكنه يتعدى ذلك إلى الأساطير والشعائر المتعلقة بها كي نستطيع فهم هذه الأقنعة داخل الثقافة العامة الكلية التي تنتمى إليها . فليس ثمة تطور ـ بالمعنى الدقيق للكلمة ـ أو إبداع يأتي من لاشيء ، وإنما هناك فقط التعديل والتحوير لخصائص ومقومات دائمة وثابتة موجودة

(٨) John Sturrock, A structuralist Masquerade The Sunday Times, 20—2.1983.

في نفس الثقافة ، أو في بعض الثقافات الأخرى المجاورة . وفي كل الأحوال فإن هذه الخصائص الثابتة تحمل نفس الرسائل وتقوم بتوصيلها وإن اختلفت الوسائل فى ذلك ، وربما كان الدرس الذي يمكن الخروج به من هذا كله هو ما يختتم به ليفي ستروس كتابه « طريق الأقنعة »[٩] من أنه مهما يكن من الدعاوى التي قد يزعمها الفنان المبدع حول تفرده في الخلق والابداع واستقلاله في النظرة والفكر فان هذه الدعاوى لا تقوم فى الأغلب على أساس لأن اسهام الفنان لابد أن يجد له مكانا بالضرورة داخل (نسق منظم) ومتكامل ، وإنه فى الوقت الذى يعتقد فيه هذا الفنان أنه يعبر عن نفسه بطريقة تلقائية وأنه يبدع إبداعا أصيلا تماما فإن إنتاجه هو فى حقيقة الأمر نوع من الاستجابة لكل ماقدمه غيره من الفنانين المبدعين الذين عاشوا في الماضي . وسواء أكان الفنان يدرك ذلك أم لا يدرك فالمهم في نظر ليفى ستروس أن المرء لا يسير وحده أبدا على درب الخلق والابداع .



وربما كان من أهم مانجم عن استخدام ليفى ستروس لمبدأ التقابل الثنائي هو التمييز بين نوعي الفن الأساسيين وهما : الفن (البدائي) وما يسميه بالفن (المتحضر) : لأنه بهذا التمييز انما يقابل في الحقيقة كل الفن الغربي في فترة ما بعد عصر النهضة ، وبقية أشكال وصور الفن غير الغربي . وقد تعرض بالتفصيل لهذه التفرقة في حواره مع جورج شاربونييه وأورد لذلك ثلاثة اختلافات أساسية بين الفن البدائي والفن المتحضر أو الفن (الحضري) الذي يرتبط بحضارة المدن في أوربا .

ويتمثل الاختلاف الأول في أن الحضارات (الحضرية) التي ترتبط بالمدن والتي تعتبر الحضارة الأوربية خير مثال لها ـ تميز تمييزا قاطعا بين الفنان المبدع المتخصص وغيره من أعضاء المجتمع ، وهو تمييز لا تعرفه المجتمعات البدائية . ويرجع ذلك التمييز في المحل الأول إلى أن فئة قليلة فقط من أعضاء المجتمعات المتقدمة هي التي تستطيع أن تفهم لغة الفن وأن تتذوق الأعمال الفنية وتدرك معنى التمثيلات والتصورات الرمزية التي تتضمنها تلك الأعمال . وهذا وضع يختلف كل الاختلاف عما نجده في المجتمعات البدائية حيث يكون الفنان مجرد فرد عادي كغيره من أفراد الجماعة وحيث يمارس حياته مثلهم ويشاركهم في مختلف أنواع النشاط دون أن ينقطع للابداع الفني ، وبالمقابل فان بقية أفراد الجماعة البدائية تشارك في « لغة » الفن وتفهم طبيعة الابداع الفنى . فالحاجز القائم بين الفنان وغيره من أفراد المجتمع ليس له وجود فى الجماعات البدائية كما أن لغة الفن والابداع الفنى مسألة مشتركة بين الجميع الى حد كبير .

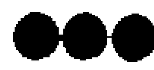
ويتصل بهذا التمييز بين نوعى المجتمع وما يترتب عليه من اختلاف بين نوعى الابـداع الفنى أن الحضارات (الحضرية) أو حضارات المدن المتقدمة ـ تميل في العادة الى خلق فنون أكثر تمثيلا ـ حسب الأصطلاح الذي يستخدمه ليفى ستروس ـ مما نجده في المجتمعات البدائية ، بمعنى أن الفن في المجتمعات الحضرية المتقدمة يرتبط ارتباطا قويا وواضحا ومباشرا بالموضوع الذى يعبر عنه الفنان فى عمله الفني . فالذي يميز الابداع الفنى فى المجتمع البدائى فى هذا الصدد هو أن الأشياء التى يراد تمثيلها في شكل أعمال فنية يكون لها في العادة معانٍ تتجاوز وتتعدى مجرد وجودها

---

(٩) نهاية القسم الأول من الترجمة الانجليزية

الفيزيقي أو المادي ، بمعنى أنها كثيرا ما تكون موضع التقاء للقوى الدينية والسحرية والاجتماعية بحيث ترتبط كل هذه القوى معا في تلك الأشياء ، ويحاول الفنان عن طريق رموزه أن يعبر من خلال إنتاجه الفنى عن تلك القوى الفعالة ؛ وهذا أيضا وضع يختلف اختلافا تاما عنه في المجتمعات الحضرية المتقدمة حيث يحرص الفنان في كثير من الأحوال على تخليص إبداعه الفنى من الأسرار والغيبيات التي يزخر بها الفن البدائي . وكثيرا ما يصل الأمر بالفن المتحضر الحديث فى هذا المجال إلى أن تصبح الأعمال الفنية مجرد (أشياء) خليقة بأن تمتلك وتقتنى وحسب .

وأما التفرقة الثالثة التي يقيمها ليفى ستروس بين الفن البدائي والفن المتحضر أو (الحضرى) فتقوم على أساس الميل السائد في الحضارات المتقدمة الى صبغ الفن بصبغة أكاديمية تقوم على أساس توفر النظرة الداعية المدركة الى الفن ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات البدائية حيث يعتبر الفن نشاطا جماعيا يتم بطريقة لاشعورية إلى حد كبير . ويترتب على ذلك أن الفنان في تلك المجتمعات البدائية لن يجد ما يدفعه أو ما يضطره الى أن يتخذ موقفا محددا من الابداع الفني أو أن يعمل على توطيد مكانته داخل تقليد معين بالذات على ما يحدث فى المجتمعات الأكثر تقدما ، حيث يتعين على الفنان أن تكون له فى معظم الأحوال صلات وثيقة وعلاقات وطيدة بمن يسميهم ليفى ستروس (الأساتذة الكبار)(١٠). فالفن البدائي ظاهرة جمالية جماعية ، ولذا فإنه يتناول المعانى الجماعية التي تؤمن بها الجماعة التي ينتج فيها هذا الفن ، بينما هو في المجتمع المتحضر المتقدم عمل أكثر فردية وارتباطا بالفنان المبدع الفرد ، ولذا توقف الفن في هذه المجتمعات المتحضرة - حسب رأيه - عن أن يكون لغة اجتماعية تخاطب المجتمع كله ، وأصبح مجرد موضوع للاقتناء الفردى على ما ذكرنا . والبناء الاجتماعي ذاته في المجتمعات البدائية يقف ضد قيام تلك النزعات والميول الفردية والأكاديمية ، خاصة وأن الأوضاع العامة السائدة في هذه المجتمعات البدائية لا تسمح أبدا ، بل ولا تتيح الفرصة إطلاقا لقيام مثل هذا التمييز القاطع بين الفنان وبقية أفراد المجتمع على ما يحدث في المجتمع المتقدم . فالمجتمع البدائي صغير الحجم لا يكاد يعترف بالتفاضل أو التباين الاجتماعي ، ولا يكاد يعرف التفاوت الاقتصادى أو تنوع أساليب الحياة ، وإنما يمارس معظم - إن لم يكن كل - أفراده نفس الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا يصعب عليه أن يقيم فواصل حاسمة بين الفنان و (الجمهور) الذي يفهم الفن ويتذوقه وبقية أعضاء الجماعة . فحياة الناس في المجتمعات البدائية تتشابه وتتشابك وتتداخل ، ولذا فهم يشاركون جميعا في نفس الرموز الفنية مثلما يشاركون في غيرها من الرموز الدينية والسحرية والشعائرية بل وفي كل أوجه النشاط الاجتماعي . وهذه أمور لا نجدها في المجتمعات المتقدمة الحديثة التي تعرف التخصص حيث تعتبر ممارسة الفن تخصصا وحيث - حسب ما يقول ليفى ستروس - لا يختلط العامل في مصانع رينو للسيارات أبدا بالفنانين ومؤلفي الموسيقا(١١).



وربما لا تكون آراء ليفى ستروس عن الفن (البدائي) والفوارق بينه وبين الفن (المتحضر) جديدة تماما . فقد تعرض لها بعض علماء الانثربولوجيا وإن كانت معظم كتاباتهم حول الموضوع عامة وينقصها الاحاطة والنظرة الشاملة .

(١٠) راجع تفاصيل ذلك كله في كتاب Entretiens avec Claude Levi Strauss, pp.63 — 75

(١١) David Pace, op cit, pp. 51 — 2

ومع ذلك فآراء ليفي ستروس لا تخلو من الطرافة كما أنها تلقي كثيرا من الأضواء على العلاقة بين الفن وبناء المجتمع وتعطينا فكرة طيبة عن منهجه البنائي وعن مبدأ النماذج البنائية الثابتة التي نجد لها تعبيرات وتحويرات مختلفة في الأعمال الفنية وغيرها من أنساق الثقافة . ولقد سبق أن ذكرنا كيف أن التقابل الذي يقيمه بين نوعي الفن هو امتداد للتقابل الثنائي الذي يتبعه في كل دراساته والذي يعتمد عليه في اقامة تلك النماذج الاجتماعية والثقافية . فهو يقابل الفن من حيث هو تعبير جماعي بالأعمال الفنية التي تصلح لأن تكون موضوعا للتملك والاقتناء الفردي ، ويقابل الوجود الاجتماعي العام الشامل الذي لا يعرف التفاوت أو التباين بالوجود الاجتماعي القائم على التقسيم الطبقي وعلى التفاضل الاجتماعي والاقتصادي وعلى التخصص ، وهو يقابل الابداع التلقائي التقليدي اللاشعوري بالنزعة (الأكاديمية) الواعية المدركة وهكذا . بل إن هذا التقابل الثنائي هو الذي وصل به الى تصنيف المجتمعات الانسانية الى فئتين رئيسيتين يسميهما « المجتمعات الساخنة » و « المجتمعات الباردة » . ويقصد ليفي ستروس بالمجتمعات الساخنة في المحل الأول المجتمع الأوربي الذي يعيش في حالة تغير دائم وسريع ومتلاحق والذي يعطي أهمية كبرى للتجديد والابتكار والاختراع ، بعكس المجتمعات الباردة التي تحيا حياة رتيبة وتسير على وتيرة واحدة ولا تكاد تتغير الا ببطء شديد ، أي أنها أقرب الى الاستقرار والركود والثبات . . المجتمعات الساخنة هي أشبه شيء في تكوينها وآدائها بالمحرك أو أي آلة أخرى من الآلات الديناميكية الحرارية ذات الكفاءة العالية والتي لا تلبث أن تستنفد طاقتها مما يستدعي ضرورة إعادة تزويدها بطاقة جديدة باستمرار ، بينما تشبه المجتمعات الباردة الآلات الميكانيكية التي تعتبر الساعات خير وأفضل مثال لها ، فهي تبدأ بقدر محدود ومعلوم من الطاقة وتستمر في العمل والأداء بطريقة رتيبة وعلى نفس المستوى من الأداء الى أن تبلى من طول الاحتكاك . . المجتمعات الساخنة تتغير باستمرار ولذا يكون لها تاريخ ملموس ومعروف وواضح ومحدد بعكس المجتمعات الباردة التي تقاوم التغير وتحرص على أن تستمر حياتها على نفس النمط مما يجعل من الصعب تحديد معالم تاريخية واضحة لها وهكذا[١٢] .

وهذا كله يذكرنا بمحاولات كثيرة سابقة قام بها عدد من كبار علماء الاجتماع والانثربولوجيا لتصنيف المجتمعات الانسانية في فئتين كبيرتين متقابلتين ، ولعل أشهر وأهم هذه المحاولات هي نظرية فرديناند تونيس عن الجماعة المحلية والمجتمع Gemeinschaft und Gesellschaft ونظرية اميل دوركايم عن التماسك الآلي Solidarite Méchanique والتماسك العضوي Solidarité Organique ونظرية سير هنري مين Maine عن المرتبة الاجتماعية Status والعقد Contract. ولكن من الانصاف أن نقول ان ليفي ستروس حمل التفرقة الى آفاق أبعد وأرحب مما فعل سابقوه[١٣] . والذي يهمنا هنا على أي حال هو أن ليفي ستروس لم يكن يقنع باستخدام التقابل الثنائي في مجال واحد فقط من مجالات النشاط الاجتماعي والثقافي مثل مقابلة لوحات جوزيف قرنيه بالشواطىء البحرية في الوقت الحالي ، وانما كان ينتقل به من مجال لآخر في خطوات ومراحل متتالية ومرسومة بكل دقة وحسب منطق دقيق

---

(١٢) Claude Levi — Strauss, La Pensee Sauvage, Librairie Plon Paris 19,2, pp. 308 — 311.
وانظر أيضا David Pace, op. cit, p.53

(١٣) انظر مقالنا عن : فرديناند تونيس ، الجماعة المحلية والمجتمع ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر العدد (اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) صفحات ٢٢٩ - ٢٥٦ (٨٤٧ - ٨٧٤) .

بحيث يربط في آخر الأمر بين كل النظم الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع . وشأن ليفي ستروس في ذلك ـ حسب ما يقول ديفيد بيس ـ هو شأن المؤلف الموسيقي الذي يعمد الى تكرار نفس اللحن باستخدام كل المقامات الموسيقية مع ادخال تغييرات طفيفة على ذلك اللحن الاساسي . فهو اذن يقدم لنا نفس الانماط العامة المجردة مرة تلو الأخرى ولكنه في كل مرة كان يدخلها في منظومة مختلفة من الحدود المحسوسة الملموسة . وهكذا ربط « عالم ثرنيه » ـ كما يتمثل في لوحاته ـ بالماضي والتناغم والاتساق بين الانسان والطبيعة وبطء التغير وبالتنظيم الجماعي وبانعدام التفاوت الطبقي بينما ربط الشواطىء البحرية في عالمنا الحديث بالحضارة الغربية التي تفتقر الى ذلك التناغم والتوازن بين الانسان والطبيعة وبالمتغيرات السريعة المتلاحقة التي قضت على كل إحساس بالتناسب والتجانس بين الأشياء(١٤) .

والطريف هنا هو أن فكرة « الفن البدائي » هي الى حد ما من عمل أو خلق المخيلة الرومانتيكية السائدة في أوساط الفن الغربي على ما يقول فيليب لويس(١٥) . وتدين الفكرة بظهورها إلى حد كبير الى الدراسات الانثربولوجية التي حملت الانثربولوجيين الى عدد من الشعوب والقبائل النائية في أفريقيا واستراليا وكذلك الى قبائل الهنود الحمر في الامريكتين ، وهي الجماعات والشعوب التي اصطلح علماء القرن التاسع عشر على تسميتها بالشعوب « البدائية » نظرا لعدم وجود اسم يلائم الحالة المتخلفة التي كانوا يعيشون فيها بالمقارنة بالمجتمع الغربي الصناعي ، وكذلك نظرا لغرابة كثير من النظم الاجتماعية والأنماط الثقافية السائدة في تلك المجتمعات ومنها الفنون التي تبدعها تلك الشعوب والأساليب التي كانت تتبعها في ذلك الابداع والأفكار والتصورات التي كانت تعبر عنها من خلال هذه الاعمال الفنية . وعلى الرغم من أن مصطلح الفن « البدائي » كثيرا ما يستخدم للاشارة الى الفن « المبكر » ، فالأغلب هو استخدام المصطلح للاشارة الى فن تلك الشعوب المتخلفة ثقافيا واجتماعيا ـ بالمعايير الغربية ـ والتي لا تزال قائمة حتى الآن والتي يخضعها الانثربولوجيون والانثوجرافيون لدراساتهم وبحوثهم ، أي أن الكلمة لا تشير الى المضمون التاريخي أو الزماني بقدر ما تشير الى المضمون النوعي الذي يعني طبيعة الحياة في تلك المجتمعات .

وعلى الرغم من كل ما يقال عن انعدام التفاضل والتفاوت الاجتماعي والاقتصادي في المجتمعات البدائية وأن مصطلح « البدائية » ذاته قد يوحي بأن تلك الشعوب والمجتمعات تؤلف نموذجا اجتماعيا وثقافيا واحدا محدد المعالم ، فالواقع أن الفن البدائي يكشف عن درجة عالية من التنوع سواء في اختلاف المادة المستخدمة في التعبير أو في أسلوب التعبير أو الموضوعات التي يعبر عنها بل وأيضا في الهدف الذي ترمي اليه تلك الأعمال الفنية ، ولو أن التمييز بين هذه الأساليب والأطرزة هو أيضا من صيغ العقل الغربي الذي يحاول أن يفهم هذا الفن البدائي ويصنف الأعمال الفنية البدائية . وليس ثمة ما يشير الى أن المجتمع البدائي نفسه قد وصل الى درجة من القدرة على التمييز بين مختلف الأساليب وتصنيفها تصنيفا واضحا وقاطعا واطلاق أسماء وأوصاف عليها . على أي حال فإنه على الرغم مما بذله الانثربولوجيون لدراسة الفن البدائي فإن جهودهم في هذا الميدان لا يمكن أن تقارن بالدراسات الكثيرة المتنوعة العميقة

---

(١٤) David pace, op. cit, p.54

(١٥) Phillip H. Lewis, Primitive Art, in International Encyclopaedia of the Social Sciences

التي قاموا بها في مجالات الحياة الأخرى في تلك المجتمعات ، واذا كان علماء القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن أعطوا قدرا لا بأس به من العناية والاهتمام لهذا الفن وذلك في مجال دراستهم للثقافة المادية في المجتمعات البدائية فإن هذا الاهتمام لم يلبث أن تراجع وتوارى أمام ازدياد الاقبال على دراسة أنساق البناء الاجتماعي الأخرى مثل النسق الايكولوجي والاقتصادي والقرابي والسياسي وأنساق الضبط الاجتماعي وما إلى ذلك . واذا كان الانثربولوجيون المعاصرون يعرضون للفن في بحوثهم ودراساتهم الميدانية فإنهم يقصرون اهتمامهم في الأغلب على تلك الجوانب من الفن التي تتصل اتصالا مباشرا بتلك الأنساق وبخاصة النسق الديني والشعائري . والواضح على أي حال هو أن تقدير الغرب للخصائص الجمالية للأعمال الفنية البدائية كان ضئيلا وبطيئا ويمكن أن نرد ذلك الى ثلاثة أسباب رئيسية هي : -

أولا - عدم الألفة بمضمون كثير من أعمال الفن البدائي وعدم وجود نظرية جمالية تحليلية يمكن فى ضوئها معرفة وفهم المبادىء التي يقوم عليها ذلك الفن ، وربما كان هذا أكثر وضوحا في حالة الموسيقا على ما يقول الاستاذ ريموند فيرث[١٦] . وصحيح أن بعض الايقاعات والانغام من الموسيقا الزنجية وجدت طريقها الى موسيقا الجاز في الغرب ، ولكن هذا حدث ببطء شديد كما أن معظم موسيقا الشعوب البدائية - مثل موسيقا كثير من القبائل الافريقية - لا تزال مجهولة من الغرب أو على الاقل لا تجد لديهم قبولا ، وذلك باستثناء عدد قليل من الذين عاشوا في تلك المناطق فترات طويلة وباستثناء عدد قليل أيضا من العلماء . بل إن هذا نفسه يصدق على كثير من الموسيقا الشرقية التي أبدعتها شعوب ذات حضارات عريقة ولهم تاريخ طويل في فن الابداع الموسيقي .

ثانيا - نظرة الاستعلاء التي تنظر بها الشعوب الغربية الى الشعوب البدائية وبخاصة في القرن التاسع عشر واعتبارهم أقل في المستوى منهم وبالتالي أقل قدرة على الخلق والابداع الفني ، وأن الأعمال الفنية التي تنتجها هذه الشعوب لا يمكن أن تسهم إسهاما فعالا في الثروة الفنية في الغرب . ولعل أفضل ما يدل على هذه النظرة هو الدراسات الكثيرة التي تحاول أن تقارن الفن البدائي بفنون الأطفال من ناحية والتشكك في قدرة الشعوب البدائية أو بعضها على الأقل في إدراك ألوان معينة بالذات كما هو الحال بالنسبة للاعتقاد في عجز قبائل الماؤ وري في نيوزيلندة عن معرفة وإدراك وتصور اللون الأزرق وذلك نظرا لعدم وجود هذا اللون في الأعمال الفنية عند هذه القبائل . ولم ينتبه أصحاب هذا الرأي الى ندرة الأصباغ والمواد الأخرى الطبيعية الملونة باللون الازرق اذا قورنت بوفرة الاصباغ والمواد الأخرى ذات اللون الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والبني .

أما السبب الثالث فى عدم تقدير المجتمعات المتقدمة للقدرات الفنية لهذه الشعوب البدائية وتشككهم في قيمة الخصائص الجمالية لأعمالهم الفنية فيرجع الى الخلط في « معايير الحكم » على ما يقول ريموند فيرث ، وذلك على اعتبار أن المقاييس والمعايير الأخلاقية والدينية كثيرا ما تعتبر هي المحك في تقدير الفن وتقويمه ، ومن هنا فان كثيرا من الأعمال الفنية التشكيلية مثل أعمال الحفر على الخشب أو حتى النحت كانت تعتبر في نظر رجال الدين والمبشرين على أنها تماثيل

(١٦) Raymond Firth, Elements of the Social Organization, The Philosophical Library, N.Y, 1952 pp. 156—7

للعبادة دون أن يدركوا القيم الجمالية والفنية التي تكمن وراء هذه التماثيل أو الأشكال والتي كانت هي الدافع الحقيقي لتشكيلها . ويقول فيرث في كثير من السخرية إننا لو كنا ندين لهؤلاء المبشرين ببعض الأعمال الهامة من فن البدائيين التي أحضروها من بولينيزيا وغيرها من المناطق ، فإن ذلك لم يكن راجعا الى أية أسباب جمالية أو إلى رغبتهم في حفظ هذه الأعمال الفنية الرائعة بقدر ما يرجع إلى رغبتهم في أن يحملوا معهم بعض الأدلة على مدى انتصارهم في « معركة الايمان »[١٧] . ولكن المشكلة ليست في أن المبشرين كانوا يخلطون بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية والفنية وإنما المشكلة هي في أن هذا الخلط انتقل الى بعض نقاد الفن الذين كانوا يقفون موقف العداء من الفن البدائي لأنه يعبر عن قيم أخلاقية ودينية لا تتفق مع القيم السائدة في المجتمع الغربي على الرغم من أنهم كانوا في الوقت ذاته يبدون الكثير من الاعجاب بقدرات « البدائيين » على التعبير سواء في الرسم أو النحت أو في الفولكلور والقصص الشعبي .

بيد أن هذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن الكثيرين سواء من علماء الانثربولوجيا أو من نقاد الفن كانوا دائما يعطون الفن البدائي ما يستحقه من عناية واهتمام وقد جذبت بعض الفنون بالذات وبخاصة الأقنعة انتباه عدد من الانثربولوجيين كما هو الشأن بالنسبة لليفي ستروس ومن قبله مارسيل جريول Marcel Griaule ، وكان معظم هؤلاء العلماء يحاولون ربط التعبير الفني الذي تكشف عنه هذه الأعمال الفنية ببعض الأنساق الاجتماعية الأخرى ، أي أن البحث عن « وظيفة » الفن والدور الذي يلعبه في التماسك الاجتماعي كان هو شغلهم الشاغل ، ولذا فكثيرا ما كانوا يحملون الفن البدائي معاني لم تخطر في الأغلب على بال الفنان المبدع نفسه ولا على بال أفراد المجتمع الذين يستخدمون هذه الفنون في مختلف المناسبات . وإن كان من الانصاف مع ذلك أن نعترف أن بعض الفنون البدائية كان مصدر الهام حقيقي لعدد من الفنانين الكبار منذ مطلع هذا القرن من أمثال بيكاسو وماتيس Matisse وجوجان Gauguin والتعبيريين الألمان الذين أعجبوا بخصائص الفن البدائي وبوجه خاص النحت الافريقي فقد ساعدهم ذلك على حل كثير من المشكلات التي كانت تقابلهم حول مسألة الخروج على الأنماط الطبيعية المألوفة والمقبولة ، كما أن السيرياليين والمدارس والاتجاهات الأخرى المتصلة بها يبدون الكثير من الاهتمام بالرمزية في الفن البدائي .[١٨] .

وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو أحد أرقى وأسمى أساليب التعبير الفردي عن العواطف والانفعالات والمشاعر فإن الفن يظهر دائما في وسط اجتماعي وثقافي معين كما أن له دائما أيضا مضمونه الاجتماعي والثقافي . ولكي نفهم هذا المضمون فإنه يتعين علينا ـ حسب ما يقول ريموند فيرث ـ ألا نقنع بدراسة القيم والمشاعر والوجدانات العامة وحسب وإنما ندرس الى جانب ذلك الأوضاع الاجتماعية والثقافية الخاصة التي لابست ابداع ذلك النوع المعين من الفن في ذلك المجتمع المعين وفي تلك الفترة المعينة بالذات . وهذا يصدق على الفن البدائي أيضا ، حيث يمكن بشيء من المثابرة والمتابعة أن نتعرف الاقليم أو حتى الجماعة القبلية التي أبدعته وإن كان يصعب في كثير من الأحيان تحديد الفترة الزمنية التي نرد اليها ذلك العمل الفني (صفحة ١٦٢) . وفي هذا بالذات يتركز دور علماء الانثربولوجيا الاجتماعية والثقافية .

---

(١٧) **Ibid, p. 159**

(١٨) **Robert Goldwater, Symbolism, Allen Lane, London 1979, pp. 17—26 and pp. 73—77, Firth, op. cit, p. 161.**

فمهما يكن الموضوع الذي يهتم به الباحث الانثربولوجي فإنه أثناء إقامته في المجتمع (البدائي) الذي يدرسه يقوم بملاحظة وجمع كثير من « الأعمال الفنية » التي يصنعها أفراد ذلك المجتمع باعتبارها نماذج من الثقافة المادية التي يمكن أن تخضع فيها بعد للتحليل الجمالي الى جانب تفسير معناها الاجتماعي والثقافي . وفي هذه الحالة يأخذ الباحث الانثربولوجي في اعتباره طبيعة ونوع القيم التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية . . والمشكلة التي تواجه الباحث الانثربولوجي أثناء ذلك والتي يريد أن يجد لها حلا هي : ما الدور الذي يقوم به الفن في الحياة الاجتماعية والثقافية وما وظيفته في البناء الاجتماعي في المجتمع البدائي ؟ والبحث عن حل لهذه المشكلة يفترض أن نفس عملية إبداع أو خلق الأعمال الفنية تؤثر في نسق العلاقات الاجتماعية ، كما أن نسق التصورات وبوجه خاص الرموز التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية ترتبط ارتباطا قويا بنسق العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع . (نفس المرجع والصفحة) . والواقع أن معظم الدراسات التي قام بها علماء الانثربولوجيا بالذات في مجال الفن البدائي تهتم إما بتبين مدى تأثير نسق العلاقات الاجتماعية في عملية الابداع الفني وتوجيه الفنان في عمله ، أو الكشف عن الجوانب الرمزية في هذه الاعمال والعلاقات الاجتماعية التي ترمز اليها أو الاثنين معا على اعتبار أنهما مظهران متكاملان لمشكلة واحدة .

وربما كان أفضل ما يدل على تأثير العلاقات والأوضاع الاجتماعية في عملية الخلق الفني هو ما يطرأ على هذه العملية من تغيرات حين تتغير الظروف والأوضاع في المجتمع ، وكذلك ظهور أساليب جديدة للتعبير في تلك المجتمعات البدائية بعد اتصالها بالحضارة الغربية سواء عن طريق الاستعمار أو التبشير أو انتشار التعليم (الحديث) . ولنضرب مثلا لذلك بالتغيرات التي طرأت على الآلات والأدوات التي كان يستخدمها كثير من القبائل البدائية في إنتاج أعمالهم الفنية ، فمعظم هذه الأدوات والآلات كانت تصنع في الأصل من بعض الأحجار الصلبة أو من الأصداف البحرية أو من قطع العظام كما هو الحال مثلا بالنسبة للأدوات المستخدمة في الحفر على الخشب . ولكن هذه الأدوات والآلات البدائية الفجة البسيطة كانت تقوم بغير شك بنفس الوظيفة التي تقوم بها الأدوات المماثلة المصنوعة من الصلب ، وذلك في حدود الامكانيات المتاحة بطبيعة الحال في المجتمعات البدائية وفي حدود الثقافة السائدة هناك ، كما أن المبدأ الذي يحكم صنع هذه الأدوات واستخدامها واحد في الحالين . ولكن إدخال هذه الآلات الحديثة التي يستخدمها الفنانون في الغرب الى المجتمعات البدائية لم يكن مجرد تغيير بسيط في الوسائل التكنولوجية المستخدمة في صنع وإنتاج الأعمال الفنية وإنما أدى الى اختلاف أساليب التعبير وإلى تغير البواعث والدوافع التي توجه إنتاج تلك الأعمال وتتحكم فيها ، إذ أن السرعة في الانتاج التي تحققت بعد استخدام هذه الآلات أدى - وهذا ما قد يبدو غريبا - الى تدهور المستوى في كثير من الأحيان وإلى ازدياد الرغبة في الانتاج لأسباب اقتصادية بقصد بيع تلك المنتجات في مقابل الثمن النقدي بينما كانت البواعث الأصلية بواعث اجتماعية بحتة للحصول على رضا الجماعة فضلا عن الاشباع الشخصي . كذلك أدى الاتصال والتأثر بالحضارة الغربية الى اختفاء كثير من ملامح الفن البدائي وظهور ملامح أخرى جديدة لم يكن للأهالي بها عهد من قبل وإلى تغير كثير من النظم وأنماط السلوك والقيم القديمة . فبعد أن تحول معظم سكان بولينيزيا الى المسيحية نتيجة لأعمال التبشير خلال أكثر من مائة سنة اختفت تماثيل الآلهة القديمة التي كان الأهالي يتقربون اليها ولم تعد تؤلف جزءا من نشاطهم في مجال الابداع الفني بعد أن كانت تحتل مكانة مرموقة في تراثهم الفني ، كما أن بعض الأعمال الفنية الرئيسية الأخرى تراجعت من حياتهم اليومية وفقدت معناها ووظائفها الشعائرية القديمة ولم

تعد تستخدم إلا كوسائل للزينة وحسب . وكان الطبيعي أن يهمل (الفنانون) كثيرا من الاجراءات والاحتياطات ذات الطابع الطقوسي والتي كانوا يراعونها أثناء قيامهم بإنتاج أعمالهم الفنية ذات الطابع الديني أو السحري . ويذكر لنا الأستاذ ريموند فيرث الذي يعتبر خير من درس قبائل الماؤ وري أن (الفنان) الذي كان يتولى عملية الحفر في الخشب لم يكن يستخدم أدوات الحفر الا وسط كثير من الاجراءات والقيود الشعائرية . فلم يكن يسمح مثلا بوجود أي نوع من الأطعمة المطبوخة الى جواره أثناء قيامه بالعمل حتى لا يفسد الطعام عمله الفني . والظاهر أن بعض الماؤ وري لا يزالون يراعون هذه القيود والتحريمات أو التابو حتى الآن وإن كان الكثيرون قد أغفلوها (صفحة ١٦٥) . ولكن تأثير الحضارة الغربية لم يكن مقصورا مع ذلك على إغفال بعض جوانب الفن التقليدي أو الانصراف عن ذلك الفن ، وإنما يظهر هذا التأثير أيضا في ظهور أنواع أخرى جديدة من الابداع الفني تتلاءم مع الظروف والأوضاع المستجدة . فبعض قبائل الايبو Ibo الذين يعيشون في الجنوب الشرقي من نيجيريا بدأوا بعد اتصالهم بالأوروبيين وانتشار أنواع جديدة من الامراض التي لم تكن معروفة هناك من قبل بدأوا يهتمون بتشكيل تماثيل بشرية من الصلصال بالحجم الطبيعي تقريبا كجزء من الاجراءات الطقوسية التي يمارسونها لابعاد الشرور والأذى والأوبئة عن المجتمع ، ويعكف على صنع هذه التماثيل مجموعات من الشبان تحت إشراف رجال الدين وكثيرا ما يمضون في ذلك العمل فترات طويلة من الزمن (الصفحة نفسها) .

وهذا المثال الأخير يشير في الحقيقة إلى ظهور تقليد جديد في تلك المجتمعات وهو الانتاج الفني الجماعي حيث يشترك عدد من الأشخاص في إنتاج بعض الأعمال التي لها في الأغلب وظيفة دينية أو شعائرية وبالتالي تهم المجتمع القبلي كله وذلك على عكس التقليد الذي كان متبعا من قبل حيث كان العمل الفني الواحد يقوم به في العادة شخص واحد حتى اذا لم يكن ذلك الشخص (متخصصا) ومنقطعا طوال الوقت للابداع الفني . ومن ناحية أخرى فان الاتصال بالحضارة الغربية وما ارتبط به من محاولات لتحديث أساليب التعليم وتشجيع التدريب المهني أدت كلها الى ظهور عدد من (الورش) ومدارس التدريب على الأعمال والحرف اليدوية التي تتولى إعداد كثير من الشبان على هذه الصناعات ، وبذلك فقد « الفن » القبلي التقليدي معناه ووظيفته القديمة وأصبح مجرد سلعة يتم إنتاجها لاشباع احتياجات السوق . ويظهر هذا بشكل واضح في كثير من القبائل الافريقية بوجه خاص حيث تمتلىء أسواق المدن في الوقت الحاضر بهذا الانتاج الذي لا يخلو من الدقة والجودة والاتقان ولكنه يفتقر الى أصالة الفنان (البدائي) الذي كان ينتج أعماله استجابة للمطالب والمشاعر الاجتماعية والشعائرية وحسب . وهذا لا يعني إطلاقا أن (الفنان) البدائي لم يكن ينتج لاشباع الحاسة الجمالية عنده هو نفسه وحسب وأنه كان ينتج فقط أشياء معينة للاستخدام الاجتماعي الى جانب كونها تثير البهجة ، وانه حتى الأغاني ذاتها ـ كما يزعم البعض ـ لم تكن تؤلف لمجرد المتعة وانما كان لها وظيفة أو حتى مهمة لا بد لها من تأديتها ، ولذا كانت هناك الأغاني التي تردد أثناء العمل أو التي تصاحب الرقص أو الترانيم التي هي عبارة عن مراث تصاحب الجنازات وهكذا . فمثل هذه النظرة تجعل الفنان البدائي مجرد (حرفي) أو صانع ماهر ، وأن الفن الذي يبدعه ليس الا امتدادا لنشاطه الحرفي . وقد يكون في هذه النظرة شيء من المبالغة المتأثرة بموقف علماء الغرب الذي لا يخلو من الاستعلاء إزاء كل ما يصدر عن الثقافات الأخرى المغايرة . والغريب في الأمر أن الذين يعتنقون هذه النظرة لا يجدون غضاضة أن يعترفوا في الوقت ذاته بأن كل ما يتوقع الفنان البدائي أن يحصل عليه نظير ابداعه الفني هو الشهرة

وحسن السمعة وأنه لا ينتظر أي مقابل مادي . ولكن هذا الوضع تغير تغيرا جذريا بغير شك بعد الاحتكاك بالغرب وتفكك التنظيم القبلي التقليدي وما ترتب عليه من فقدان الشعور لدى الأفراد بالانتماء للقبيلة ، حيث كان الفنان البدائي يشارك كل أفراد القبيلة في نفس أنماط القيم ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات الغربية حيث ينفصل الفنان عن المجتمع الى حد كبير . والظاهر على أية حال أن هذا الوضع بدأ يفرض نفسه أخيراً على المجتمعات القبلية التي كان يطلق عليها حتى عهد قريب اسم المجتمعات « البدائية » .

وتنعكس الخاصة الاجتماعية الأساسية المميزة للفن البدائي في نفس الصيغ والأشكال التي يتخذها هذا الفن . ولعل أول ما يلاحظ في هذا الصدد هو عدم اهتمام الفن البدائي برسم المناظر الطبيعية ، واذا كانت هناك مناظر من هذا القبيل فإنما تظهر كجزء مكمل فقط للرسم الأساسي مثل قنص الحيوان وهو منظر يشغل جانبا كبيرا مما يعرف باسم فن الكهوف (١٩) ، كما تحتل التماثيل البشرية المصنوعة من الخشب أو الصلصال أو غير ذلك من المواد مكانة هامة في التراث الفني البدائي ، ولكن من الصعب الحكم على ما اذا كانت تماثيل لأشخاص معينين بالذات أو ما اذا كانت تسجل ملامحهم بدرجة كافية من الدقة والأمانة . ولكن إلى جانب هذه التماثيل البشرية توجد حصيلة وافرة من التماثيل والأشكال المجسمة للآلهة التي تعبدها هذه القبائل البدائية أو التي تتحكم في بعض القوى الطبيعية والتي تسيطر على أقدار البشر ـ وتتميز هذه التماثيل والأشكال المجسمة بالمبالغة في إبراز بعض ملامحها أو أعضائها إشارة الى ما تتمتع به من قوة خاصة ترمز إليها تلك الملامح مثل المبالغة أحيانا في حجم الأعضاء التناسلية إشارة الى ما تتميز به هذه الآلهة أو الكائنات الاعجازية من قوى جنسية ترمز الى الدور الذي تقوم به في حياة الخصب في المجتمع . وعلى ذلك فإن مثل هذه المبالغات يجب ألا تؤخذ على أنها دليل على عدم إدراك الفنان البدائي لحقيقة الأبعاد والمقاييس أو التناسب الصحيح بين أجزاء الجسم . وعلى أي حال فان الفن البدائي لا ينفرد بتلك الخاصية وإنما نجد لها مثيلا في فنون كثير من الحضارات العريقة القديمة كما أن عددا كبيرا من الفنانين المحدثين في الغرب يلجأون الى مثل هذه المبالغات في أعمالهم ، ونعني بذلك الفنانين الذين تأثروا الى حد كبير بالفن البدائي واستلهموه في أعمالهم ويعتبر بيكاسو خير مثال لهم(٢٠) .

والرمزية خاصية أخرى من الخصائص المميزة للفن البدائي وان كان من الخطأ الزعم بأن كل الفن البدائي فن رمزي ، اذ أن جانبا كبيرا من ذلك الفن فن وصفي بحت وإن كان هذا لا يمنع على أية حال من أن نقول إن مجال الرمزية في الفن البدائي واسع ومتنوع ، وأن الارتباطات والتداعيات التي توحي بمعاني الرموز كثيرا ما تكون مبهمة . ويرى فيرث (صفحة ١٧٧) أن الاحساس بالغموض الذي كثيرا ما يسيطر على الرجل الغربي حين ينظر الى الفن البدائي يرجع إلى حد كبير الى جهل الغربيين بهذه الرمزية . وأيا ما تكون من غرابة هذه الرموز في الفن البدائي وتعقيدها

---

(١٩) راجع مقالنا « أصوات من الماضي » ـ مجلة عالم الفكر المجلد العاشر ، العدد الأول (ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٧٩) ، صفحات ١٧٥ ـ ١٩٨ .

(٢٠) انظر في ذلك بشكل عام الفصل الأول بعنوان The New Barbarians في كتاب Norbert Lyton, The Story of Modern Art, Phaldon, Oxford 1980 — pp. 13 — 54.

وبخاصة اللوحات والرسومات التوضيحية الكثيرة المرافقة للنص . وراجع ايضا

Raymond Firth, op. cit, pp. 171 - 4, Phillip H. Lewis, "Primitive Art" op. cit.

وغموضها فإنها نادرا ما تكون رموزا خاصة ، وانما يشارك فيها كل أفراد الجماعة سواء أكانت هذه الجماعة هي العشيرة التي ينتمي اليها الفنان أم المجتمع القبلي ككل . ومن هذه الناحية يكون للرمزية وظيفة اجتماعية هامة إذ إنها تعتبر أداة التعبير عن القيم الأساسية التي لها مغزى ومعنى بالنسبة للعلاقات الانسانية بين أفراد تلك الجماعة أو ذلك المجتمع . ويظهر هذا بوضوح في الدور الذي يقوم به ما يعرف عادة باسم الفن الطوطمي ، اذ كثيرا ما يرسم الطوطم أو يحفر على الأدوات التي يستخدمها أفراد العشيرة الطوطمية باعتبار أن الطوطم هو شعار تلك العشيرة الذي تعتز به . والأغلب أن الفنان لا يرسم أو يحفر صورة الحيوان الطوطمي كله كوحدة متكاملة على أي أداة من تلك الأدوات وإنما يقوم بتجزيء وتقسيم جسم ذلك الحيوان الطوطمي الى أقسام عديدة صغيرة موزعة توزيعا يبدو أنه عشوائي على تلك الأداة بحيث تغطيها تماما أو تغطي جانبا كبيرا منها أو قد يكتفي برسم أو حفر جزء واحد من ذلك الحيوان بحيث يكون كافيا للرمز الى الحيوان الطوطمي كله ، وفي بعض الأحيان يرسم الحيوان الطوطمي بحيث يكون له وجه إنسان ، كما يفعل الهنود الحمر في كولومبيا البريطانية British Columbia ، وهنا نجد أن الرمزية تبلغ درجة عالية من التعقيد ، اذ أن الطوطم يعتبر رمزا للجماعة التي تتخذه طوطما لها ، وفي الوقت ذاته فإن تصويره وله وجه آدمي يرمز الى أنه يمثل جماعة معينة (العشيرة) من البشر، فالحيوان الطوطمي اذن يرمز الى جماعة بشرية ، وهذه العلاقة ذاتها يرمز اليها بدورها عن طريق اضفاء وجه آدمي للحيوان (صفحة ١٧٨) .



وأيا ما يكون الأمر فليس ثمة شك في أن الفن البدائي فقد كثيرا من أصالته ومن خصائصه التقليدية بعد اتصاله بالحضارة الغربية ووصل - في رأي الكثيرين - الى أدنى مراتب القدرة على الابداع نتيجة للتغيرات الجذرية التي طرأت على المقومات الاجتماعية والثقافية التي كان يستمد منها موضوعاته وبواعثه والتي كان يعبر عنها في الوقت ذاته . وربما كان أهم هذه المقومات التي كان لغيابها أثر كبير في تحول الفن البدائي عن مساره الأصلي التقليدي هو النسق الشعائري الذي يتمثل في الدين بكل طقوسه وبكل ما يحيط به من قصص وأساطير واحتفالات ثم الممارسات السحرية بكل ما تحمله من معاني الغموض وما تتصل به من عوالم الأشباح والأرواح والأسرار . فتغير هذه المقومات واندثار بعضها واختفاؤه أو على الأقل تراجعه وانكماشه لم يؤد فقط الى (تحديث) الفن البدائي أو (علمنته) حسب التعبير الذي يستخدمه الكساندر آلاند ، وانما أدى الى تدميره والقضاء عليه تماما[٢١] . ولكننا من الناحية الأخرى لا نستطيع أن ننكر أن الفن البدائي الأصيل وجد طريقة الى الثقافة الغربية سواء في شكل المجموعات الخاصة التي يمتلكها بعض الأفراد ، أو المقتنيات والمعروضات في متاحف الانثربولوجيا والاثنوجرافيا بل وأيضا متاحف الفنون الجميلة . يضاف الى ذلك أن عددا من كبار الفنانين المحدثين والمعاصرين ، من رسامين ونحاتين كانوا قد بدأوا منذ بعض الوقت يعطون مزيدا من الاهتمام للأساليب والصيغ والاتجاهات الفنية الجديدة التي لا يخلو بعضها من الغرابة وكانوا يبررون ذلك بالعودة الى الفن البدائي مما ساعد بغير شك على إعلاء شأن هذا الفن في الأوساط الفنية والثقافية الغربية . وقد أثرت بعض أشكال

(٢١) Alexander Alland Jr., The Artistic Animal, An Inquiry into the Biological Roots of Art, Doubleday, N.Y. 1977, p. 130.

الفن البدائي ، وبالذات النحت الافريقي ، في أعمال فنانين عظام من أمثال بيكاسو وبراك Braque ، ثم إن الأعمال الفنية البدائية تجد لها سوقا رائجة في الغرب في الأوساط التي تقدر الفن الأصيل وتتذوقه . واذا تغاضينا عن حركة (تصنيع) الفن البدائي - إن صح هذا التعبير - وانتاجه بشكل ممسوخ يخلو من العمق واللمسة الفنية الفردية لاغراق الأسواق التجارية كما هو الحال في بعض المدن الافريقية وبالذات في مطارات هذه المدن الرئيسية فإن انتقال تأثير الفن البدائي الى الغرب وتمثل الفنانين الغربيين له وإفرازهم لما تمثلوه في شكل ابداع فني جديد قد يختلف اختلافا كبيرا عن الفن البدائي الأصيل على الأقل فيما يحمله من معان جديدة مختلفة تماما عن المعاني والقيم التي كان يحملها الفن البدائي ، ولكن ذلك كله يؤدي في آخر الأمر إلى إثراء الحركة الفنية بوجه عام وإلى نقل الفن (البدائي) أو فكرته على الأقل الى مجالات وآفاق أخرى أوسع . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من ضرورة العمل على انقاذ الفنان (البدائي) وأساليبه وتصوراته وأفكاره وقيمه الخاصة كجزء من الابقاء على الثقافات القومية الأصيلة التي ترتبط بالمجتمعات القبلية التي لا تزال قائمة في كثير من أنحاء العالم .

دكتور أحمد أبو زيد

* * *



٢٢

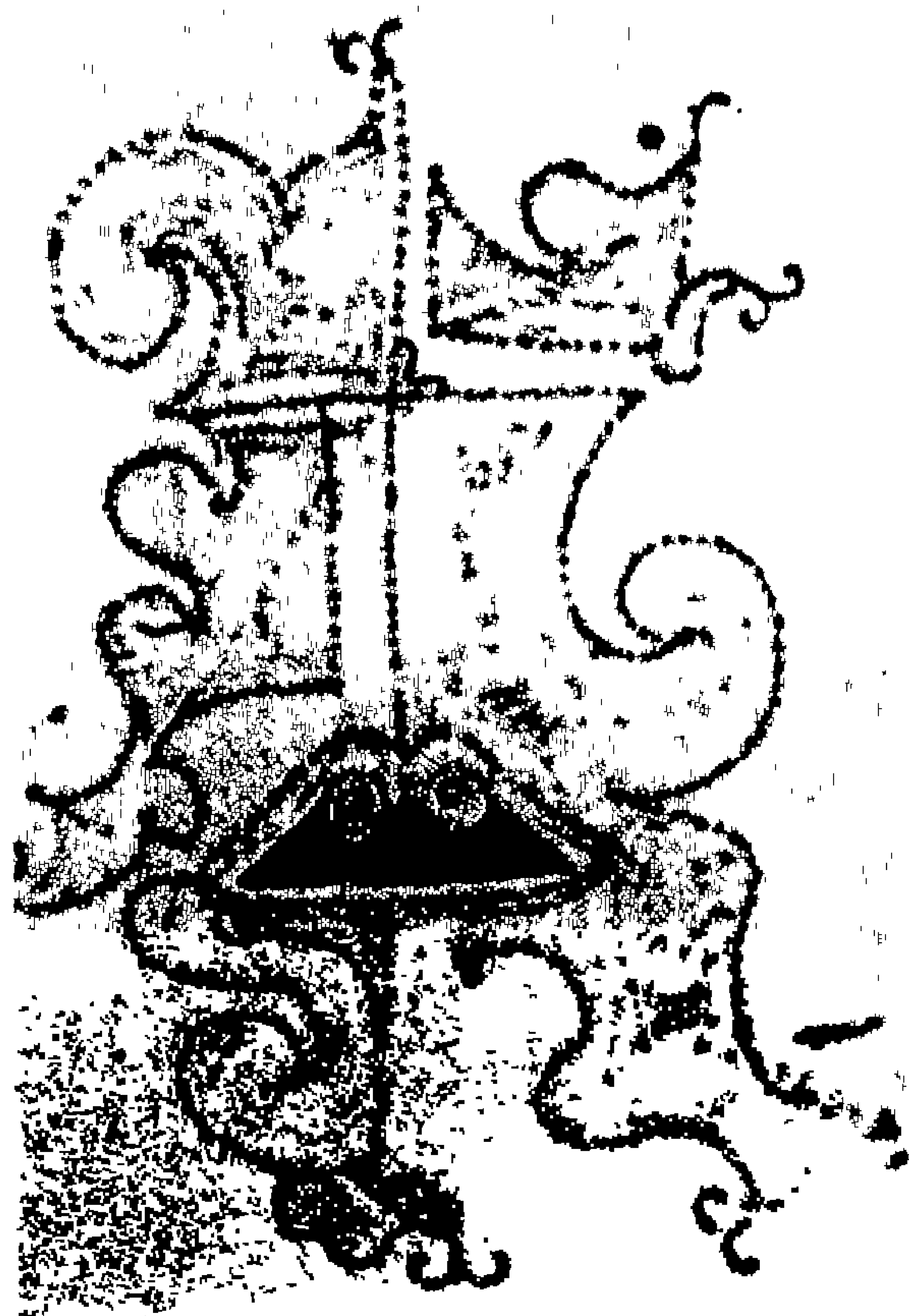




٣٤٩

سائيه الفن





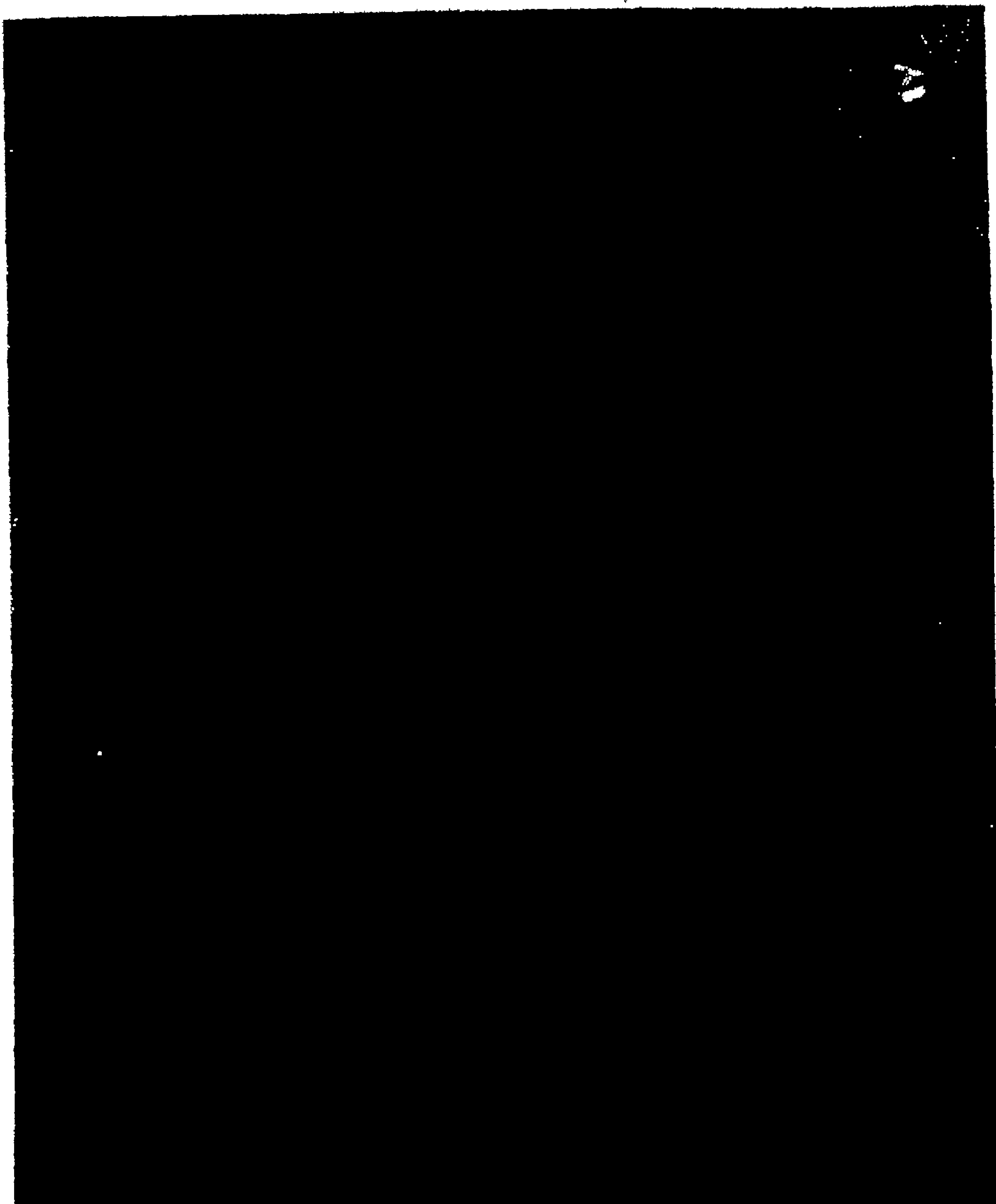


٢٦

٣٥١

سانئة العي





أولاً في الفلسفة

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

عبد الرحمن بدوي

تحتدم منذ عامين في فرنسا معركة فكرية حول ما يسمى « الفلسفة الجديدة » التي يعمل على إيجادها والترويج لها والدفاع عنها تسعة من المفكرين الشباب - من رجال ونساء - تدور أعمارهم في الحلقة الرابعة من العمر ، ومن ورائهم حاميهم ومرشدهم القلق المنفعل : موريس كلافل . ومن العسير أن نحدد صفاتها المشتركة الايجابية ، لأن إنتاجها سلبيا أكثر منه إيجابيا ، ولأنها صدرت عن خيبة الأمل في السياسة وفي الفلسفة وفي العلم ، وبالجملة في حضارة الانسان ، وارتبطت بثورة مخفقة هي التي تسمى بثورة « مايو سنة ١٩٦٨ » . وربما كانت خيبة الأمل هذه هي السمة الجامعة بين هؤلاء التسعة ورائدهم موريس كلافل .

لقد كانوا جميعا قبل هذه « الفلسفة الجديدة » من المفكرين والأدباء « الملتزمين » الذين نشدوا في السياسة وفي العلم الوضعي العلاج لآلام الانسانية ، واذا بثورة مايو سنة ١٩٦٨ تصدمهم بالحقيقة الرهيبة : وهي أن كل ما نشدوه من السياسة والعلم كان مجرد أوهام : النضال السياسي والثورة والعلم الوضعي ، بل والتاريخ . وقد سبقهم سارتر الى هذا اليأس وخيبة الأمل ، فقال في ترجمته الذاتية : الكلمات (سنة ١٩٦٣) « هأنذا أرى بوضوح : لقد خاب أملي منذ عشر سنوات تقريبا وأنا انسان يستيقظ بعد ان شفي من جنون طويل ، مر ، عذب معا ، ولا يستطيع الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن يذكر ، دون ضحك ، ضلالاته القديمة ، ولا يعرف بعد ماذا يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ في تجربة جديدة في يوليو سنة ١٩٥٢ حين نشر في مجلة « الأزمنة الحديثة » دراسة سياسية مطولة بعنوان « الشيوعيون والسلام » حاول فيها أن يبين الى أي حد يمكن للحزب الشيوعي الفرنسي أن يعدّ تعبيرا ضروريا عن الطبقة العاملة ، والى أي حد هو يعبر

عنها (بالدقة) . ولئن كان سارتر قد فهم السياسة الشيوعية بفهم خاص فقد هلل له خصوم الأمس وقالوا عنه في مقال ظهر في مجلة « النقد الجديد » التي يشرف عليها ج . كنبا J.Kanapa (المتوفى سنة ١٩٧٨) إنه « يشارك في النضال من أجل السلام » وكانت نتيجة هذا الاتجاه الجديد عند سارتر أن انقطعت العلاقة بينه وبين مرلو بونتي الذي هاجم سارتر في بحث كتبه في كتابه « مغامرات الديالكتيك » (سنة ١٩٥٢) عنوانه « الغلو في البلشفية عند سارتر » . لكن حدثين كبيرين وقعا في المعسكر الشيوعي سنة ١٩٥٦ دعوا سارتر الى التخلي أو النكوص عن اتجاهه الجديد وهما : أولا : التقرير الذي قدمه خروتشوف للمؤتمر الشيوعي العشرين وفيه كشف عن الجرائم المروعة التي ارتكبها ستالين طوال حكمه . والثاني هو غزو الجيش الروسي للمجر وقضاؤه العنيف المروع على الثورة التي قام بها الشعب المجري للتحرر من العبودية والاستبداد في أكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وكان لهذين الحادثين أثرهما الكبير حتى في المناصرين للماركسية . فبدأ الانشقاق والتبرؤ في صفوفهم ، وان كانت مواقفهم مبهمة مضطربة حتى قال عنهم مرلو بونتي Merleau-Ponty في مقدمة كتابه Signes « حين يستمع المرء الى هؤلاء الكتاب (المنشقين) يشعر أحيانا بالضيق فهم يقولون حينا إنهم بقوا ماركسيين في نقط جوهرية ، ولكنهم لا يحددونها بالدقة ولا كيف يمكن للمرء أن يكون ماركسيا في بعض النقط » . . . وحينا آخر يطالبون بضرورة وضع مذهب جديد ولكنهم لا يكادون يتجاوزون في ذلك بعض الاقتباسات من هرقليطس ، وهيدجر ، وسارتر .

وكان من نتائج هذه البلبلة في معسكر الماركسيين أن ظهرت تأويلات جديدة للماركسية ونزعة اليسار بوجه عام أفضت إلى عكس ماكانت تنادي به من قبل : فجارودي Garaudy تقرّب الى المسيحية وحاول المزج ، أو على الأقل التعايش بينها وبين الماركسية . وأوغل في هذا الاتجاه الى حد أنكره معه زملاؤه القدماء في الحزب الشيوعي الفرنسي . وحاول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » (سنة ١٩٦٠) أن يتملص من الماركسية التي دخلها بأخرة ولكن دون أن يظهر بهذا المظهر ، فأوّلها تأويلا لا يقره عليه أحد من رجالها الرسميين - إن صح هذا التعبير - حتى قال ريمون ارون في مجلة « فيجارو » الأدبية (أكتوبر سنة ١٩٦٤) عن هذا الكتاب : إن سارتر يحاول فيه عن حسن نية أن يؤول الماركسية تأويلا « يرفضه الماركسيون وسيثير الدهشة في نفس ماركس لو بعث حيا » .

ومن ثم تزحزح أقطاب الماركسية الفرنسيون عن ولائهم القديم وصاروا معارضين أو في القليل متمردين . فإلى جانب جارودي نجد ديزانتي Desanti وديه Daix ، ولكن كانت تواجههم جبهة ظلت على عقيدتها الصلبة القديمة ، يمثلها أراجون Aragon والتوسير Althusser وباليبار Balibar وكانابا Kanapa وإلى حد كبير : النشتين Ellenstein الذي انشق أو كاد في عام ١٩٧٧ . لكن الشروخ في هذه الجبهة ما لبثت أن بدأت تظهر وكان من أكبر أسبابها حادثان : القضاء على حركة التحرر في تشيكوسلوفاكيا والتي عرفت بـ « ربيع براج » في سنة ١٩٦٨ ، ثم كتاب « الجولاج » لسولينتين الذي لا يزال يؤثر في هذا الاتجاه أقوى تأثير .

تلك هي الأحوال التي مهدت لنشأة هذه « الفلسفة الجديدة » فلنأخذ الآن في بيان اتجاهاتها ولنبدأ ببيان بعض اتجاهات ملهمها وحاميها موريس كلافل .



يقول كلافل شارحا تطور أحواله الفكرية « بنوع من اليأس بوصفي فيلسوفا ، شاهدت الأمواج المتوالية التي زخرت بها السوربون : من فرويدية وماركسية وسارترية . . الخ ، هذه الحمأة التلفيقية التي ذاب فيها هذا كله . وكنت لا أزال أحمل لسارتر إعجابا شديدا جدا ، ومن هنا نشأ حزني أمام كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » لأنه تخلى فيه دون رحمة عن وجوديته ووضعها بين أيدي الماركسية . لكني تركت العاصفة تمر خلال هذه الموجات من العقائد القطعية التي كانت خطرة بقدر ما كانت تسمي نفسها نقدية .

« وإني لأتذكر تماما نقطة تحول ، في هذا الزمان ، تحدثت فيها بأخرة مع ج - ت . ديزانتي J.-T.Desanti وهي اللحظة التي كنا ننتظر فيها بلهفة شديدة ظهور « نقد العقل الديالكتيكي » حوالي سنة ١٩٦٠ وإن كان لم يحدث مع ذلك إلا ضجة أقل من تلك التي أحدثها كتاب رجل مجهول وهو كتاب « تاريخ الجنون في العصر القديم » . وأتذكر أنني أبديت آنذاك هذه الملاحظة وهي أن « نقد العقل الديالكتيكي » ادعى انه يمثل جماعا من العقلية لصالح تحرير بني الانسان - لقد أراد سارتر أن يكون في هذا الكتاب بالنسبة الى ماركس بمثابة كنت وهيجل معا - بينما كتاب « تاريخ الجنون » (لميشيل فوكو Michel Foucault) هو أول كتاب يبرهن - استنادا الى وثائق - على أن العقلية أداة للسيطرة على الناس واستعبادهم . . . نعم إن « تاريخ الجنون » ليس نقدا جديدا للعقل المحض - كما ستكون كذلك الصفحات من ٢٢٠ حتى ٣٦٠ من كتاب « الكلمات والأشياء » (لميشيل فوكو أيضا) - كأنه يلقي ظلال الشك والاتهام والظن على العقل في نفس الوقت الذي حاول فيه سارتر أن يجعل العقل شاملا محيطا » (من حديث لموريس كلافل في « المجلة الأدبية » -Maga zine litteraire عدد سبتمبر سنة ١٩٧٧ ص ٥٧) .

ان كلافل يأخذ على سارتر - في هذا الحديث - أن تطوره التالي لكتاب « الوجود والعدم » لا يتفق مع هذا الكتاب « والموتان بين كليهما تتعلقان بالأخلاق وبالسياسة . فمن اللحظة التي يقرر فيها أن النية الأساسية نحو الآخرين هي نية الكراهية وشهوة الأذى (السادية) فليس ثم وسيلة للعثور على جماعة محررة لبني الانسان » . وأعتقد أن سارتر اليوم بسبيل اعادة النظر في رأيه في الآخرين (ماهو لغيره) الذي عرضه في كتابه « الوجود والعدم » ووصفه للنظرة المستلبة المحجرة ، ونظريته في الحب بوصفه شيئا للغير (أي النظر الى الغير على أنه مجرد شيء لا ذات واعية) حتى في الملاحظة ، وأيضا تلك الصفحات الغريبة التي وصف فيها اللغة بأنها هي الأخرى أداة لسحر الآخرين . . . إن « الوجود والعدم » عمل رائع في ذاته لكن ليست له علاقة بالتطور الثوري عند سارتر . . . لقد كان من الممكن أن يبقى الكتاب « الوجود والعدم » عملا رائعا نهائيا لفيلسوف سيظل نصف يائس ونصف سادي : لكن سارتر تخلله دائما الأخوة والكرم والأمل » (الحديث نفسه ص ٥٨) ماذا يريد اذن كلافل ؟ انه يريد حركة روحية ، لكن هذه الروحية « ليست مجرد ازدهار وبنية فوقانية ومجتمع موجود ، بل هي - إيجابيا أو سلبيا - الأساس المختار لكل حضارة مكبوتة منذ قرنين وهي تمرد لما هو روحي ، يعود لينعش مواقف جديدة ، وتساؤلات جديدة ، وغدا يوجد توكيدات جديدة . ومن الذي يرى فيهم الأمل لبعث هذه الروحية ؟ إنهم أولئك الذين « سيكيلون أقسى الضربات للماركسية بعد أن يكونوا قد عاشوا جحيمها معنويا على الأقل » (الموضوع نفسه ص ٦٠) .

ثم حدث أن وصل سوليتسين Soljentsyne الى أوربا الغربية فخصصت له مجلة « نوفيل أوبسرفاتير » Nouvel Observateur عددا خاصا بعنوان « مرحبا بسوليتسين » . ومن بين مقالات هذا العدد مقال لافت للأنظار بقلم جلوكسمن Glucksmann عنوانه « الماركسية تجعلنا صما عميا » .

يقول كلافل في وصف هذا الحادث « لقد كان ذلك حدثا خطرا ، أدهشني لكن بوصفه أمرا جديدا معترفا به . لقد كان ذلك هو العلامة . وبعد ذلك ببضعة أشهر أتم جلوكسمن كتابه «الطاهية وكل الناس » وفي نفس الوقت أيضا قال لي برنار ـ هنري ليفي — Bernard Henry Levy إن في بلادك ماويين سابقين ألفا كتابا سيعجبك كثيرا ، ثم أحضر لي كتاب « الملاك » تأليف لردرو وجامبيه Lardreau et Jambet بيد أني لم ألهم أي واحد من هذين الكاتبين . كل ما هنالك أنني سبقتهما بقليل بنوع من الوجدان ، وكنت أول من استطاع أن يتعرف في هذين الكاتبين اتفاقهما مع ماسبق أن عرفته منذ ٣ مايو سنة ١٩٦٨ . . . وطبعا ساعدتهما بقدر الطاقة لكنهما كانا سيعرفان من دوني أنا . . . وأمام هذين الكاتبين يعتقد كل الاديولوجيين وكل أولئك الذين استمسكوا بالاديولوجية أن « مايو » (ثورة مايو سنة ١٩٦٨) قد ولدت بطة . أما أنا فعلى العكس من ذلك أعتقد أن هذين الكاتبين أصدق برهان على الطاقة الانتاجية لمايو سنة ١٩٦٨ . إنها ثورة فلسفية وعودة للفلسفة تحملها ثورة ثقافية ويحملانها دون إفراط في الايجاب ولا إفراط في السلب » (ص ٦٠) .

ماهي هذه العودة في نظر كلافل ؟ « إنها عودة الله وعودة الروح ، وإن كنت أفضل الآن (أن اسميها) عودة العلوم أو بالأحرى : عودتنا الذاتية الانسانية . والباقي ناتج لهذه العودة . يجب ان نطبق على ماركس صيغة ماركسية . لقد قال : « سيسقط الدين مثلما تسقط الغشاوة ، كلا بل ستسقط الماركسية كما تسقط الغشاوة » (ص ٦١) .

ويمضي كلافل في بيانه لوجوب إسقاط هذه الغشاوة التي هي الماركسية فيقول إن ماركس بوصفه مفكرا للثورة ـ سواء كان ماديا ديالكتيكيا أو بنياويا أو ظاهرياتيا ـ قد انتهى تماما وصفّي وتجاوزه الفكر . لكن بقي أمران خطيران ينسبان الى الماركسية وهي أنها (١) أداة ممتازة للتحليل ولتفسير الوقائع الاقتصادية والاجتماعية ، (٢) وأنها أداة ممتازة للنقد . ويهاجم كلافل بعنف شديد هاتين الدعويين مستندا الى ما أدت اليه من « جولاج » وافلاس حيثما طبقت .

ويعتقد كلافل ان « الجولاج » (وهو معسكر الاعتقال الرهيب في سيبريا) موجود في داخل ماركس نفسه ، وينبثق عن جوهر الماركسية وليس تطبيقا خاطئا لها أو انحرافا عنها أو مرحلة طارئة . يقول « ولا أقول هذا لأن ماركس كان يتنبأ بقيام تنظيم للدولة من شأنه أن يضطرها الى انشاء الجولاج وإنما أقول إن جرثومة الجولاج موجودة بالضرورة في ميتافيزيقا ماركس التاريخية . اذ عنده أن الاشتراكية لن تتحقق على شكل خطوات تدريجية ، بل على شكل ثورة ، وإنها ليست تقدما بل هي نهاية الزمان ، وسيحدث للانسان ـ المستلب اجتماعيا ووجوديا بفعل الملكية ـ أن يسترد جوهره استردادا كليا ومباشرا ، وذلك بإلغاء هذه الملكية . فإني أقول إن هذا التصوير المصيري الذي فيه يسترد الانسان جوهره ويعود إلى نقطة الابتداء قبل السقوط في خطيئة الملكية . . . من شأنه أن يولد ـ بالضرورة وشرعا ـ في نفس الاشتراكي تغلؤ لا مصيريا وزمنيا على نحو يجعل أقل اصطدام أو انحراف أو حق

مخالفة في المجتمع الذي يصير اشتراكيا بمثابة فضيحة وأمر كارث يؤديان إما الى الانهيار الداخلي لهذا العالم ، والخارجي بعد قليل - أو إلى الارهاب الذي لا يرحم من أجل سد هذا الشرخ . وإنه لمن جوهر الماركسية ودعوتها الى استعادة الطبيعة الانسانية (الى ماقبل نظام الملكية) أنه لا عفو ولا مغفرة في الساعة التي لم تعد فيها « خطيئة » (الملكية) . . . ويكفي ان يقرأ المرء النصوص الماركسية خصوصا ما كتبه ماركس في شبابه ان اشتراكيته إعادة لطبيعة الانسان في نفسه (كما يتصورها ماركس) . فأي انحراف عن الاشتراكية هو تشويه لطبيعة الانسان ، وهو الرعب المطلق الذي لا جواب عنه الا بالرعب المطلق للقضاء عليه . ذلك هو المبدأ التاريخي الميتافيزيقي للجولاج » (ص ٦٢) . ويقول بعد ذلك : « إن الماركسية كلها تسعى الى الجولاج القاسي أو الرقيق » (ص ٦٢) ، ويشير الى ما قاله كل من بوكوفسكي وزينوفيف .

ويربط كلافل بين نزعته وروح سقراط : روح التساؤل الذي يبدو أنه لا يعرف . وخلاصة رأيه أنه لابد من « عودة الروح بكل قوة ، لابد من العلو الذاتي الانساني الذي ينتج ذلك النشاط المحرر الذي أدعوه فكرا بدون تصورات منطقية مجردة . سيعود المرء الى التفكير . لكن التفكير هاهنا مأخوذ بمعناه الأكثر جذرية ، المعنى الأعمق في الوقت نفسه المولود ميلادا متواضعا جدا . لا أعني إعادة وضع الأمور موضع التساؤل ، وتجديدها قبل أن تعبر عن نفسها في فلسفة منتظمة على قاعدة » (ص ٦٤) .



ولنمض الآن الى هؤلاء الفلاسفة الجدد « الذين احتضن حركتهم موريس كلافل : لقد أطلق هذا الاسم لأول مرة في يونيو سنة ١٩٧٦ ، أطلقه أحد زعمائهم وهوبرنار هنري ليفي في عدد خاص من مجلة « الأنباء الأدبية » Les Nouvelles Litteraires (١٠ يونيو سنة ١٩٧٦) دوسيه بعنوان « الفلاسفة الجدد » ويندرج بينهم خصوصا : جان ماري بنوا ، جان بول دوليه ، ميشيل جيران ، كرستيان جامبيه ، جي لردرو ، فرانسواز ليفي ، فيليب نيمو ، ثم يتصدرهم برنار هنري ليفي ، وغالبيتهم كانوا يدورون حول سن العشرين لما اندلعت ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا . فما هي الخصائص الجامعة بين هؤلاء ؟

أولا : تجديد الميتافيزيقا أو البحث في الوجود بوجه عام .

يقول في ذلك برنار هنري ليفي : « تجديد الميتافيزيقا لأول مرة منذ زمان طويل يعود الى وضع أسئلة بسيطة . . أسئلة ميتافيزيقية تقليدية : السؤال عن العلاقة بين النفس والجسم (جامبيه ولردرو) السؤال عن الشهوة واللذة « جان بول دوليه » وجان ماري بنوا يعود - في سبيل إيجاد هذه الميتافيزيقا أو بعثها - الى هرقليطس ، وأفلاطون ، وليبنتس Leibniz. ويحاول دوليه أن يسير في أثر هيدجر فيبحث في الوجود معتمدا على اللغة ابتغاء العودة الى الأصل « في الموضع الذي فيه يبزغ الفجر والانحلال في منفتح الوجود » .

(دوليه : « موت هيدجر » المجلة الأدبية العدد رقم ١١٧ أكتوبر سنة ١٩٧٦) .

ثانيا : نزعة دينية مسيحية تحل محل المادية والثورة الثقافية ، وهذا الجانب هو الذي يتجلى فيه خصوصا تأثير موريس كلافل على النحو الذي أوضحناه منذ قليل .

ثالثا : إنهم ورثة ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا ، إذ يرونها الأصل في الاستثناء « لكن الاستثناء وقع . لقد صار » . (دوليه : « الرغبة في الثورة » مجموعة ١٠/١٨ ص ١٧) .

لقد أراد جان ماري بنوا أن يقرأ ثورة مايو من خلال كتاب ديكارت : « مقال في المنهج » أي من خلال الشك الديكارتي يقول : « اذا كان لابد من تحديد محل فلسفي للحركة التي نجمت ، في شهر مايو ، في زعزعة كل تراكيب المجتمع الفرنسي ، فإني أقترح محلا لها الشك الديكارتي » (جان ماري بنوا : « ماركس مات » ص ١٣ مجموعة « أفكار » عند الناشر جاليمار في باريس) .

رابعا : إنهم جميعا خصوم للماركسية ، بعد أن كانوا قد اعتنقوها لفترة من الزمان . وقد رأينا كيف فصّل كلافل القول في هذا الموضوع .

خامسا : وهم يطالبون بالافلات في التصور السياسي للعالم ، لأن « جوهر السلطة هو السلطة المطلقة » (موريس كلافل في حديث نشرته جريدة La Croix في ١٩٧٦/٦/١١) . وفي هذا رد فعل ضد « التزام » سارتر ومن لفّ لفّه .

سادسا : وهم يحملون بخاصة على اليسار ، لأنه أدى حيثما سيطر ـ الى الجولاج ، أي الى معسكر الاعتقال لكل من يطالب بحقوق الانسان وحريته وكرامته . يقول جامبيه ولاردرو : « لم يعد لليسار سياسته لقد وحل في التكنوقراطية » . والشكل النهائي لكل هذا ، وحقيقة اليسار هي أرخبيل الجولاج كما لاحظ جلوكسمن بحق » (« المجلة الأدبية » مايو سنة ١٩٧٦) .

لكن ليس معنى هذا أنهم اعتنقوا سياسة اليمين ، كلا ، لقد طلقوها هي الأخرى . يقول كلافل : « لست أخشى من أن يستردني اليمين ، لأن هنا اليمين نفسه قد صار يزحف على بطنه تماما أمام ذلك اليسار » (مجلة «النوفل أوبسرفاتر» ١٩٧٤/٥/١٣) . ويقول جامبيه ولاردرو « الشأن عندنا ليس التغلب على اليمين لأنه ليس من المؤكد أننا نريد سيدا من اليسار » (المجلة الأدبية مايو ١٩٧٦) .

سابعا : وهم يتفقون جميعا في أنهم أصيبوا بخيبة أمل هي التي دفعتهم الى تلمس هذه « الفلسفة الجديدة » .

أ ـ بعضهم خاب أملهم في الدين ، مثل نيمو Nemo ، فراغ الى ايجاد مذهب جديد يناسب مطامحه الجديدة .

ب ـ وبعضهم خاب أملهم في الماركسية والمادية وكل ما اهتزت به ثورة مايو سنة ١٩٦٨ وتردد بين مرشدين ثائرين متضاربين عديدين . فمثلا جامبيه ، كما يقول عنه زميله نيمو « انتقل بسرعة من مجلة Tel Quel الى دريدا Derrida الى التوسير Althusser ثم الى لينين ثم الى ماو ، ثم الى من يدعى يوحنا الافسوسي ، وفي كل مرة كان يحرق من كان يعبده قبل ذلك بثلاثة أشهر . ولقد رأيته يفعل هذا ، ذلك لأنه يضطرم بوجدان عاشق للحقيقة » (« الأنباء الأدبية » في ١٩٧٦/١٢/٢٣) .

ويقول دوليه Dollé عن نفسه إنه آمن بماركس لكنه لم يظفر منه بما توقعه . لهذا خاب أمله . وإلى قول مشابه ذهبت فرانسواز ليفي ، التي اندفعت في السياسة لتغيير العالم « لكن ما حدث لم يتفق تماما مع ما انتظرته منها » (« كارل ماركس : تاريخ بورجوازي ألماني » ص ٧) .

كلهم إذن كانوا فرائس لخيبة الأمل ، حتى إن أحدهم وهو جيران Guerin مجّد الوهم فقال « إن

الوهم أيا كان ، يجعل المرء يحيا ، يجعله يؤمن بالحياة » (جيران : « نيتشه ، سقراط بطولي » ، ص ١٨٣) .



وبعد عرض هذه الآراء المشتركة بينهم يحسن بنا أن نذكر مؤلفاتهم :

(١) جان ماري بنوا :

أ) « الثورة البنياوية »

ب) ماركس مات « عند الناشر جاليمار » ، « استبداد العقل المنطقي » ، سنة ١٩٧٥ الناشر Minime

(٢) جان بول دوليه :

« رائحة فرنسا » ، كراهية التفكير (عند الناشر Hallier سنة ١٩٧٦ .

(٣) ميشيل جيران :

« رسائل الى فولف »

« نيتشه : سقراط بطولي »

(٤) كرستيان جامبيه :

« دفاع عن أفلاطون » ، سنة ١٩٧٦

(٥) كرستيان جامبيه وجي لردرو :

« الملاك » ، سنة ١٩٧٦

(٦) برنار هنري ليفي :

« البربرية ذات الوجه الانساني » ، سنة ١٩٧٧

(٧) فيليب نيمو :

« الانسان البنياوي »

(٨) فرنسواز بول ـ ليفي :

(٩) « كارل ماركس :

« سيرة حياة بورجوازي ألماني » .

وقد ظهرت هذه المؤلفات كلها عند الناشر جراسيه Grasset في باريس (باستثناء ما ذكرنا لها ناشراً آخر) أما رائدهم الروحي ، موريس كلافل ، فنذكر له الكتب التالية :

أ ـ « من هو المستلب ؟ » عند الناشر فلاماريون ١٩٧٠

ب ـ « ما أومن به » عند الناشر جراسيه .

جـ ـ « نحن جميعا قتلناه ، هذا المدعو سقراط » ، عند الناشر Seuil ١٩٧٧ .

د ـ « الله هو الله ، بحق اسم الله » .

وكل هذه المؤلفات هي من أكثر الكتب رواجا في فرنسا ، لما فيها من تحد ولما لأسلوبها من جراءة ورشاقة ولغة فجة ، ولما أثارته من هجمات بالغة العنف ، والفحش في الألفاظ والشتائم من جانب خصومها .

ويمكننا تلخيص الأفكار الرئيسية في هذه الفلسفة الجديدة على النحو التالي :

(١) ضد طغيان العلم الكلي :

تهاجم هذه الفلسفة الجديدة النزعة الى تمجيد العلم الكلي الذي يدعى السيطرة على كل شيء والمعرفة بالمطلق . ويدعى أنه بالمعرفة يمكن تحويل كل شيء . وترى أن الفكر ليس له أن ينتظر شيئا من العلم . والدليل على ذلك في نظرهم أن العلم يتكيف مع زمانه ومكانه . ويستشهدون ها هنا بما بيّنه أستاذنا كويريه Koyre من أن العلم اليوناني غير العلم الحديث . والقول العلمي عند أرسطو غيره عند جالليو . والمعرفة

الرياضية القديمة تختلف عن المعرفة الفزيائية الرياضية التي وصل اليها العلم الحديث . وقد ارتبط نقدهم هذا للعلم بنقدهم لماركس باعتباره هو الذي دعا الى ما سماه بالاشتراكية العلمية .

(٢) ضد التاريخ والنزعة التاريخية :

« إن التاريخ ، كما يقول دوليه ، هو في أساسه منطق للنظام . لا شيء يتغير لأن المستقبل ليس هو إمكان الممكن . بل هو امتداد سلسلة من الأمور المحتملة » . (« كراهية التفكير » ص ٦٤) . ومنطق النظام يردنا الى الدولة « وليس ثم تاريخ الا للدولة » (الموضح نفسه) .

(٣) مع الايمان :

وهنا يظهر تأثير كلافل بكل وضوح ، وهو المؤمن الشديد الحماسة ، العامر الوجدان . وهم لهذا يتعلقون به ويسعون لاكماله ، وإن أدى بهم ذلك الى نوع من الغموض مثل تمجيد اللامعقول ، والتطلع الى العلو « لأنه في التجربة الرائعة للعلو يمكن للقول اللامعقول أن يسمح بوصفه رسالة » . (نيمو : « الانسان البنياوي » ص ٢١٨) . وأشدهم إيمانا وحديثا عن الايمان هو فيليب نيمو Philippe Nemo وذلك في كتابه « الانسان البنياوي » ومما قاله « إن الانسان بوصفه روحا هو المعاصر للعلو الذي يخترقه . إنه ابن الله » (الكتاب نفسه ص ٢٣٤) . وهذا الايمان يستند الى الوحي « لأن الوحي حقيقة مطلقة ، بيد أنها لا تكون ميسورة الا اذا عشتها » كما قال موريس كلافل (« ما أومن به » ص ٣٠٧) .

***

ثانيًا في الأدب

إشكالية الخطاب الروائي العربي

صدوق نور الدين
« المغرب »

بحث في الأصول والجذور (١)

تمهيد

البحث في اشكالية الخطاب الروائي العربي من الصعوبة بمكان . ذلك أن مجمل الاستنتاجات التي سننتهي اليها في هذا المقام متداولة ، كما ان الخوض في بعضها أضحى ضربا من العبث . الا أن جدوائية خوض الممارسة يشي في العمق عن رغبة الفصل وتأكيد الممكن . دون ترك الأبواب مشرعة للتضارب الذي لن يقود في خاتمة المطاف نحو الرأي الأوحد . وانما توزع وتشتت وجهات النظر .

على أن ما أروم تأكيده في هذا المقام جهد متواضع لا يدعي كونه ملزما لكل فرد . أو كائن مثقف . خاصة وان البحث في مجال كهذا يؤدي الى اغفال جوانب لها أهميتها . وخصوصياتها ، انه مجال التشعب . حيث تغدو إمكانية الفصل والاقرار بذلك من المستحيلات . ثم إني لست ضد تراثنا ولا بالداعية للغرب . وهذه محاولة تموضع ذاتها في سياق محاولات عدة . ؟

ضبط الاشكالية

يتحدد ضبط اشكالية الخطاب الروائي العربي من خلال أفقين . أفق يستند في مزاعمه وادعاءاته على حضور الرواية في الفكر والتراث العربيين . من ثم فهي ليست بالوافدة عن الغرب . والمتكأ الذي يرتكز عليه يتلخص في الأشكال الابدعية التراثية التي حملت الصبغة القصصية الروائية ، وطبعا ضم هذا الأفق ثمة تيارين في هذه المزاعم . ويذهب في الاقرار الى كون الرواية

(١) من بحث طويل يتعلق حتى بالشكل الفني للرواية وهذا القسم الأول لا غير

العربية غربية الصفات والملامح . حيث يتم تحديد بداية الـرواية العـربية بـظهور « زينب » لـ « محمـد حسـين هيكل » .

أمـا الأفق الثاني من الاشكـالية فيتجسـد في رغبـة البحث عن شكل فني عربي للروايـة العربيـة ، اذا ما أشرنا لكون الذين يتزعمونه قد مارسوا كتاباتهم الحكائية والروائية سابقا اعتمادا على الشكل التقليدي . اذن هو تيار يجرب متكئا على التراث العربي خاصة ما يمت بصلة مباشرة الى أشكال الحكي والقص . فنحن أمام أفقين :

* أفق الاشارة الى كون الرواية ـ كفن ـ موجودة في التراث العربي : وينقسم الى تيار مؤيد لهذا المنحى . وآخر يعمل على الوقوف ضده عبر تأكيـد غربيـة هذه الرواية .

* أفق فنيـة التعبير الـروائي : ويتفرع الى تيـارين بدوره : تيار يعمـد الى الشكل التقليـدي قصد بلورة أطروحاته الفكرية . وتيار ينهل من معين التراث العربي في أشكاله الحكائية والقصصية .

فمن خـلال الأفقين سنعمـل عـلى تشـريـح هـذه الاشكالية .

تمهيد

أسالت فكرة وجـود الروايـة وفن القص في التراث العربي حبرا كثيرا . ذلك أن ثلة من الباحثين العـرب يذهبون الى القول بوجودهما في مختلف الأشكال التعبيرية كالشعر والمقـامة وأدب الـرحلة . اذ لا يعقل ـ حسب منطقهم ـ أن يكون الأدب العربي خاليا من فن الرواية والقص بينما الآداب الأوروبية تـزخر بـذلك . من ثم ألفت كتب في هذا المنحى ، وراحت تدافع عن وجود الفن المشار اليه في تراثنا . خـاصة وأن أوروبـا ـ التي يزدهر فيها أو يدل على البعض بكونه ولد ونشأ فيها ـ قد أخذت العديد من فنونها وعلومها عن العرب ليس غير . وبذلك فحتى فن الرواية والقص أخذ عن العرب .

ان هذه النظرة الضيقـة تنطلق من تعصب واضـح المـلامح والصفـات للعرب ، فـالفن يمكن أن يزدهـر عندنا ، كـما يمكن أن يزدهـر عندهم . وذلـك حسب الظروف ومقتضيات التواجد . فمن الأكيد أن العرب عـرفوا حضـارة لها أهميتهـا . طـالت مختلف المنـاحي الفكرية والعلمية حيث ازدهر الشعر والنثر والمقامة ثم أدب الرحلة . وكل هذه الأشكال التعبيرية لم تكن لتشي بنشأة الروايـة وفن القص كما سنـرى . وانما تضمنت بـعض الخصـائص الـتي يحمـلهـا الـفـن الـروائـي والقصصي . اذ بمجرد المقارنة بين ما ظهر في الغرب . وما ادعى العرب أنه يمثل ذلك . سنقف على مفارقات تؤكد حتما مستوى التباعد بين فن الرواية عنـدهم وما ساد في تراثنا العربي على أساس أنـه كذلـك . الا أن هنالك ملاحظة جديرة بالاعتبار أيضـا ، ويتعلق الأمر بكون بعض الروايات الغربية استفادت مما ظهر لـدى العرب من أشكال تعبيرية عملت على تطويرها . من ثم أثمرت جهودها الفن الروائي في كينـونته الحـالية لكن الجزم بكون هذا الشكل ذاتـه توفـر لدينـا فضرب من التأكيد على المستحيل .

فالفكر والأدب حيثما وجد يتطلب الظروف المـواتية لظهوره ومن بينها التحول الاجتماعي خاصة ان الانتقال من طور لآخر دلالة على موت مرحلة وبزوغ أخرى . والا فماذا سنقول عن الشكـل الغربي الـذي كتب به العـديد من الأدبـاء العرب ، وإلى الآن حيث بـدأت تختصر في ذهنياتهم فكرة الانعتاق والخروج من أسر هذا الشكل كما سيأتي معنا . . .

ملامح فن القصة في التراث العربي :

يرى بعض الباحثين العرب بأن فن القصة قديم . ارتبط في ظهوره بليالي السمر . حيث كانت الجدات يقمن بوظيفة القص على الصغار . ويذهب آخرون الى كون فن القص بزغ في الجاهلية حيث دارت أطروحاته حول الحروب : « داحس والغبراء » « الفجار » « كلاب » و « ذي قار » بالاضافة الى ما يتعلق بأخبار السحرة والكهنة ، وبما أنه كذلك فإن الغاية منه دفع المقاتلين لخوض الحروب ، وبث روح العزيمة واليقظة فيهم .

يقول الباحث « محمد سيد محمد »(٢) : « فقد كان القصّاص في الجاهلية يصحبون المقاتلين يحرضونهم على القتال ويحمسونهم »

أما من حيث الشعر فإن الوقوف أمام نماذج من الشعر الجاهلي تجعلنا نحس بأن الشعر يحكي بعض مغامراته . وذلك في قالب شعري قصصي له أهميته ، على أن هذا لم يكن يطول القصيدة الجاهلية ككل . وانما كان يشكل غرضا من أغراضها المتعددة . ما دام البعض يرى فيها مائدة الطعام المختلفة الأصناف . فامرؤ القيس في وصفه لرحلات الصيد ذكر زمن الرحلة ومكانها والغاية منها . وبالتالي وصف الأشواط التي قطعها . لينتقل بعد ذلك الى غرض مغاير .

ومع مجيء الاسلام اعتبر القصص القرآني نموذجا لفن القص في التراث العربي . حتى إن الدكتور « محمد أحمد خلف الله » ألف كتابا في هذا المجال « الفن القصصي في القرآن الكريم » هذا الذي أثار ردود فعل كبيرة جدا لما اتسم به من آراء جريئة ، فالقصة ككل تعتمد فنية معينة ، وفنيتها يتداخل فيها الواقعي والمتخيل والمتوهم . في حين أن القصص القرآني ليس مجاله الخيال أو الوهم ، وانما غايته التزام الحق والدفاع عن القيم الاسلامية النبيلة حتى يتسنى أخذ عبرة وعظة مما جرى وحدث . وبالتالي فان كانت القصة من إبداع المبدع الانسان ، فلا يمكن أن يتساوى فعل الله عز وجل مع فعل البشر ، من ثم تأكد مستوى التباعد بين القصة في القرآن . والقصة الفنية التي نعرفها بين الوعظ والهداية والتأثير الفني .

يقول باحث هو « عبد الكريم الخطيب »(٣)

« ان القصص أحد الأساليب التي حملها القرآن ليحاجّ بها الناس ، وليقطعهم عن الجدل والمماحكة شأنه في هذا شأن ما جاء في القرآن من أساليب الاستدلال والمناظرة والتعجيز والوعيد والتهديد . . »

ويرى الدكتور « الطاهر مكي » بأن ما جاء به عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموى من حيث وصف المجتمع يقارب ما يبدعه « احسان عبد القدوس » من روايات وهي مقارنة لا تستند في جوهرها الا على جانب الرصد « الوصف » . في حين أن العمل القصصي والروائي لا ينهض على عنصر واحد هو الوصف . ثم إن القصة في الشعر غيرها في مجال النثر . فالشعر يوجز ويكثف اللحظة بدقة وعمق . في حين أن فن القصة والرواية يعمد الى سبر أغوار الذات الانسانية . بغية كشف معاناتها وأحاسيسها كذا تجلياتها .

يقول « عبد الفتاح كيليطو » :(٤)

---

(٢) المجلة العربية للعلوم الانسانية جامعة الكويت العدد الثاني عشر المجلد الثالث خريف ١٩٨٣ بحث « بين القصة الأدبية والقصة الخبرية » .

(٣) نفس المرجع السالف

(٤) كتاب « الأدب والغرابة » لعبد الفتاح كيليطو دار الطليعة بيروت

« النثر يعني التشتت والتبعثر ، والنظم يعني الترابط والتماسك »

وأذكر في هذا المقام بأن العقاد أورد بيتين من الشعر معتبرا أنهمايغنيان عن رواية كاملة وذلك من حيث التكثيف والدلالة . نفس مانلاحظ لدى أحد الشعراء العرب(*) على أني لا أسم الرواية والقصة بالبعد عن شحن الأسلوب والتكثيف والدلالة ، لكن التحليل من حيث السرد يمدنا بالنفس الطويل : « نجمة أغسطس » ، « البحث عن وليد مسعود » « عالم بلا خرائط » « بدر زمانه » وغير ذلك . وبذلك فالوظيفة التي تؤديها القصة والرواية ليست تلك التي تؤديها القصة في الشعر اذ حتى في الشعر الحديث نلمس سمات الحكي والقص في أكثر من نموذج .

والملاحظ بالنسبة لما جئنا على ذكره أن البحثة في هذا الباب لا يميزون بين القصة من حيث الفنية والجمالية وبين الأخبار المتداولة كتلك التي انتهت الينا من الحقبة الجاهلية اذ أننا لا نشم فيها أدنى مقياس لجمالية النص القصصي والروائي .

ويذهب البعض الى القول بأن ما كتبه « الجاحظ » في « البخلاء » يشكل دلالة صريحة عن وجود فن القص في التراث العربي . ذلك أن هذا الكتاب شمل أخبارا تتعلق ببعض البخلاء الذين ظهروا في عصر الجاحظ كما تم رصد صفاتهم والتحدث عن أفعالهم .

واختار « الجاحظ » لذلك أسلوبا انبنى على انتقاء الكلمات مع الحفاظ على كلام العامة بمثل الطريقة التي نطقوه بها . .

وان كان كتاب « البخلاء » يقترب من فن القصة ، فإن ثمة بعض الخاصيات التي أبعدته عن ذلك ، ومنها الاستطراد الذي نهضت عليه كتابات الجاحظ كاملة . وهو استطراد يبعد عن محتوى النص . أقول عن الحدث بمعنى الاستطراد لا يخدم النص المحكى ولذلك أسباب لا يتسع المجال لذكرها .

يقول « شوقي ضيف » مستشهدا عن هذا الاستطراد بقولة لـ « كارادفو » (٦) :

« ان الموضوع عند الجاحظ ليس الا وسيلة للاستطراد » .

أما لغة كتاب « البخلاء » فعلى الرغم من حسن انتقاء ألفاظها بقيت بعيدة عن حسّ الجاذبية من حيث الأخيلة وخلق الصور حيث يتداخل الواقعي بالمتخيل ، وفي كتابه « الفن ومذاهبه في النثر العربي » يرى « شوقي ضيف » بأن الجاحظ من جملة الأدباء الواقعيين معتبرا أن الأدب لا ينفصل عن الواقع ، واصطلاح « الواقعية » من ثلة الاصطلاحات التي يشوبها انعدام التحديد والدقة . والدكتور « ضيف » ذهب في تأكيد رأيه استنادا على خاصية الوصف المتجسدة في كتابات الجاحظ . علما بأن الوصف لا يشكل الواقعية في معناها الواضح والعريض ، ويقول الأستاذ « عبد الفتاح كيليطو » عن « البخلاء(٧) :

(*) المقصود الحارث بن حلزة اليشكري يقول :

اجمعوا امرهم عشاء فلما	اصبحوا اصبحت لهم ضوضاء
من مناد ومن مجيب ومن	تصهال خيل خلال ذاك رغاء

(٦) كتاب « شوقي ضيف » ، « الفن ومذاهبه في النثر العربي » دار المعارف ـ مصر

(٧) كتاب « عبد الفتاح كيليطو » « الأدب والغرابة » دار الطليعة بيروت

« انظروا مثلا كتاب البخلاء : الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وانما أعطى صورة لبعض البخلاء ، وتبعا لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز الى حد كبير بخاصيات فردية » .

أما المقامات فهي شكل تعبيري ابتكره بديع الزمان الهمداني وقبله ابن دريد . وتقوم على التحاور بين شخصيتين : « عيسى بن هشام » ، « وأبو الفتح الاسكندري »، في حين أن مقامات الحريري تختار لها كشخصيات : الحرث بن همام ، وأبو زيد السروجي ، ومن حيث المحتوى فهي تضم العديد من الموضوعات في ظل الموضوع الواحد . انها وكما يرى « كيليطو » جولة في رحاب الاسلام . الى جانب كونها تقوم على التضمين الشعري والاقتباس من القرآن .

ويرى البعض في المقامات شكلا قصصيا . الا أن مقارنتها بأي نموذج قصصي ـ كيفما كان نوعه ـ تفصح عن عدة نقط لها أهميتها :

فمن حيث السرد تنهض المقامات على السند « ذلك أن الهمداني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام من ورق » « والورق لا يخاطب الدم » كما يقول عبد الفتاح ، ان السند في المقامة لا يعود الى شخص متعارف عليه موثوق به ، وانما الى شخصية خيالية ليس غير ، ولغة المقامة تتسم بالاغراب حيث السجع والمحسنات البديعية ، يقول الهمداني في المقامة الخمرية :

« هذه خمر كأنما اعتصرها من خدى ، أجداد جدى ، وسربلوها من القار بمثل هجري وصدى ، وديعة الدهور ، وخبيئة جيب السرور . . . »

ويقول « شوقي ضيف » :

« فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى تستوي له طرق انشائية بليغة تروع معاصريه ... » .

ال جانب اعتمادها التفسير ، ذلك أن الهمداني يضطر الى تفسير العديد من الأشياء تفسير الباحث ، ثم إن الاطناب يضيف الى الموضوع المتناول عدة أشياء لاتخدمه في شيء معين أيضا ، فان الهدف من المقامة تعليمي ليس غير . ثم استجداء بالفصاحة والبيان (الكدية) ، وتعتبر « ألف ليلة وليلة » من النماذج الحكائية في التراث العربي فأصلها كما يذهب البعض فارسي هندي . وهي تدور حول عدة قضايا ، كما أن الحكاية الواحدة مركبة من عدة حكايات حيث تفتقد فيها وحدة التركيز العضوية الكاملة في النص القصصي الروائي ، اذ الغاية من الحكاية البحث عن الخلاص . الاستجداء أو الاستمرار في التواجد كما حدث لشهرزاد مع شهريار ، حيث تفضي الحكاية الى الحكاية . فينعدم عنصر الخوف . ويظل شهريار مشدودا الى شهرزاد . الى سماع بقية الحكاية . يقول « عبد الفتاح كيليطو » في « الأدب والغرابة » :

السرد وليد توتر بين قوى وضعيف حيث يشد القوى بخناق الضعيف ولا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد حكايته . أو حكاية أشخاص آخرين » .

وبذلك فنص الحكاية لا يقوم عن رغبة في الحكى ، وانما عن سبب من أجله تنهض هذه الحكاية ، فانعدام السبب لا يعطي حكاية ، في حين أن النص القصصي الروائي يقوم على الانفعال ـ وتقديم الواقع في تناقضاته ، انه تعرية لعدة أشياء في غيبة الخوف والانكفاء . كما أن بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » لا تقدم مضمونا له أهميته ، وانما نجده يدور حول علاقة طرف عاشق بطرف معشوق ، أو ما حدث للسندباد في رحلاته : علاقته بالتجار : علاقة التجار به وأحوال سفره .

يقول « الياس خوري » :[٨]

« في هذا النص لا وجود للقصة أو للبناء الفني الا بشكل رمزي وغامض . فداخل حكاية - شهريار وشهرزاد آلاف الحكايات التي لا تنضبط بالحكاية الأولى الا بشكل رمزي أي لا تنضبط الا لتفلت الى تداعياتها المستمرة ، ويصبح الكلام ليس مجرد وسيلة اتصال بين الناس ، بل هو الاتصال بمشكلية الحياة والموت ، الكلام هو ذلك الاندفاع الذي لا ينتهي من أجل مواجهة الموت - بتحويله الى شكل آخر للرغبة ، ويمزج الرغبة بحلم الموت ، ! حتى نكتشف أننا في حياتنا العادية نصل الى مالا نستطيع الوصول اليه عبر شد النثر الى الالقاء في اختزاله من لحظات متتالية الى تقطع يكسر وحدة المعاش » .

على أن مؤلف « ألف ليلة وليلة » لا نعثر له على اسم يحدده كشخص . كما هو الشأن في القصة والرواية ، وانما ثمة ثلة من الرواة يحكون ذات الحكايات . من ثم تولد غياب التحديد الفعلي للجذور أو الأصل ، فمن الادعاء بالأصل الهندي الفارسي - كما أسلفت - الى العربي . وقد لعب تجاهل الأصل الثابت دوره في الاضافة لهذه الحكايات حسب الرغبة . فهناك من يضيف حكاية من عنده يختار مزجها بالشعر . وهناك من لا يحسن السجع فيضيف ما يسيء الى لغة الحكاية ، وهذا من جملة العوامل التي أهلت « الياس خوري » لكتابة نص عن « موت المؤلف » خص به « ألف ليلة وليلة »

استنتاجات

يتضح من خلال الجرد الخاص بالأشكال التعبيرية أننا أغفلنا الحديث عن بعضها ، لكن سمات وخصائص هذه الأشكال تكاد تنطبق بصفة عامة على البقية ، وكما هو ظاهر فان وجود فن القص والرواية بالشكل الفني المتعارف عليه لا يمكننا من اطلاق اصطلاح قصة أو رواية على نص تراثي ما . فالهدف من هذه الأشكال اتصف بصبغة الوعظ من ناحية . كما أنه استهدف تعليم اللغة لمن لا يتقنها ، في حين اختاره البعض مطية للتكسب والاستجداء ، وبذلك ابتعدوا عن فنية العمل وخصوصيته التي تجعله كذلك وسقطوا في القصدية .

ومعظم النقاد العرب الذين اشتهروا في مختلف الأحقاب لم يتناولوا بالحديث هذا الفن من ناحية ، لأنهم يرون في العرب أمة دأبت على صناعة الشعر . فهو ديوان العرب بالنسبة لهم ، وأخرى لأن القصص كائنة وموجودة في الحياة العربية . إنها بالنسبة لهم أيام العرب التي لا تحتاج الى حديث ، وبذلك انصرف معظمهم الى « التنظير » للشعر وفق مصطلحات راجت في فترات متوالية . كاصطلاح « الفحولة » على سبيل المثال .

وأثبت « يوسف الشاروني »[٩] رأيا للمستشرق « رينان » مؤداه أن العرب لم يعرفوا القصة الا في القرن الثاني الهجري ، واستشهد المستشرق على ذلك بـ « كليلة ودمنة » لابن المقفع . على أن سبب التأخر يعود أساسا الى كون العقل العربي يميل الى التجريد وليس التجسيم ، ثم ان البيئة الصحراوية لم تكن غنية بالمناظر الطبيعية ، كل هذا أدى الى ضعف المخيلة في نظر « رينان » .

والواقع أن هذا الرأي يتسم بالضعف فالشعر العربي منذ الجاهلية الى العصر العباسي يؤكد خلاف ما يعتقده

(٨) كتاب « الذاكرة المفقودة » مؤسسة الأبحاث العربية بيروت

(٩) كتاب « القصة القصيرة نظريا وتطبيقا » يوسف الشاروني سلسلة كتاب الهلال

« رينان » ، فشعر « امرؤ القيس » و « البحتري » و « أبو تمام » وحتى « ابن زيدون » يعطي الدلالة على قوة المخيلة . وكما أشرت فان الغاية قصدت الى الوعظ . . والتعليم والاستجداء دون إعطاء الاعتبار لابداع نص قصصي روائي .

والأشكال التعبيرية المشار اليها أفادت الغرب كثيرا ، ذلك أنها كانت بمثابة الركيزة التي اعتمدوا عليها في كتابة قصصهم ورواياتهم ، فهضمهم لهذه الأشكال خلق في ذاتهم التوق لتطويرها ، بل إن ملامحها تبدو واضحة في أكثر من نموذج غربي ، ونضرب مثالا على ذلك بحكايات « ألف ليلة وليلة » والتي ظهر على غرارها العديد من القصص والروايات : « ألف سهرة وسهرة » « ألف ساعة وساعة » (١٠) .

اذن تأثر الغرب بالعرب كائن ، لكن الغرب حين أبدع وأعطى وفق فنية دون قصد معتمد ـ فالغاية إحداث فن يعبر عنه السائد من قضايا ومشاكل . فن يوازي التحول الحاصل على صعيد البنية السياسية والاجتماعية ، وبذلك كان فن القصة والرواية لا ينطلق من فراغ ، فعلى مستوى القراءة نجد التراث العربي ، وعلى صعيد المرجع نجد الواقع الغربي .

الرواية فن أخذ عن الغرب :

لقد كان للتحول على صعيد البنية الفكرية والاجتماعية العربية أثره في البحث عن شكل تعبيري له أهميته سواء في الفترة الاستعمارية حيث وجد العرب أنفسهم في أسر الغرب الذي يتحداهم بفكره وقوته على السواء ، هذا التحدي الذي فرض ضرورة البحث عن يقظة أو نهضة كما يقال ، واليقظة تستوجب الانعتاق من الجاهز من الكائن بحثا عن الخلق كما حدث إبان النهضة الأوروبية لولا أن ما سقط في فخه العرب لا يمت بصلة الى مشروع الخروج ، وانما هو سقوط في الماضي بكامل الرواسب المتجذرة فيه ، إنها حيرة وإشكال حقيقي مازال يفرض ذاته حتى بعد الاستقلال ، يقول « محمد عابد الجابري » :(١١)

« لقد وجد العرب أنفسهم عند بدء يقظتهم في أوائل القرن الماضي ـ وما زال الأمر كذلك الى اليوم ـ أمام نموذجين حضاريين : الحضارة الأوروبية التي كانت تحديا لهم ـ ثقافيا وعسكريا ـ المهماز الذي أيقظهم وطرح مشكل « النهضة » عليهم ، والحضارة العربية الاسلامية التي شكلت ـ وما زالت تشكل ـ بالنسبة لهم السند الذي لا بد منه في عملية تأكيد الذات لمواجهة ذلك التحدى » ، وبذلك فثلة الأنواع الأدبية لم تكن لتساند هذه اليقظة والوعي ، وحتى اذا ساندتها فإن طابع المباشرة والتقرير ظل جاثما بشبحه على النماذج الشعرية ، في حين أن المحاولات التي استهدفت بعث القالب القصصي الروائي :عادت لتمتح من معين التراث لا لتطويره . ولكن للكتابة على غراره مما أدى الى ظهور عدة نماذج يرى فيها البعض السمات الروائية دون أن تكون كذلك ، انها نهضة التقوقع في صلب الماضي لا الخروج من شرنقته نحو المستقبل .

يقول الجابري أيضا :
« وأن يكون الخطاب أي خطاب محكوما بـ « سلف » معناه أنه خطاب لا يرى الواقع كما هو،لا يعبر عنه ، ولا

(١٠) مجلة قضايا عربية ، « بحث الناقد المصري » أحمد محمد عطية ، العدد ١ . يناير ١٩٨٢
(١١) كتاب « الخطاب العربي المعاصر » للدكتور « محمد عابد الجابري » دار الطليعة والمركز الثقافي العربي .

يعـرف به ، وبـالتالي لا يـرى المستقبل الا من خـلال « التمثال » الذي يقيمـه في ذهنه لـ « السلف » الـذي يستكين اليه بـل يستسلم له ، فهـو اذن خطاب وعي مستلب »

فـالنماذج الابـداعية التي ظهـرت في مطلع القـرن التاسع عشر لن تخرج من إطار التراث نحو بعث شكل للتعبير يتماشى واليقظة على السواء ، بل إن الأهداف التي رامت تأكيدها هي ذاتها التي تعرفنا عليهـا ونحن بصدد الحديث عن ملامح القصـة والروايـة في جذور الأدب العربي في معنى أن سيطرة التيار التعليمي الوعظي ظل حاضرا كما كان سالفا « فرفـاعة الـطهطاوي » في « تخليص الابريز في تلخيص بـاريز » الـذي يرى فيـه الباحثون النموذج الروائي لم يكن كذلك ، انه حديث في الوعظ والنصيحة وفي الرغبة الكامنة وراء بث العلم والتعليم ، الى جـانب كونـه يتـطرق لجغـرافيـة البلد (باريس) وطبيعة الحكم من حيث القانون ، الشيء الذي يوضح أن الهدف من كتـابته لم يكن روائيـا على الاطلاق ، انه عبارة عن بحث أو تقرير أشياء لا تتوافق نهائيا مع طبيعة الرواية من حيث الفن . . يقول البـاحث « عبد المحسن طه بدر »[١٢] :

« . . . فان كتاب تخليص الابريز يتميز بأنـه يغفل العنـاصر الـروائية إغفـالا تامـا » فالشـرط الروائي في مكوناته ينهض لتأكيد الفن ، وذلك طبعـا لا يتأتى الا بذكر العناصر الروائية المستوجب توفيرها ضمن النص . وهـذا الغيـاب نفسـه يجسـد في « عيسى بن هشـام » . « للمويلحي » الذي اتخذ شكل المقـامة مؤكـدا نفس الأهداف السابقة .

لـذا فالتصـور الـذي انـطلق منه سـواء « رفـاعـة الطهطاوي » أو « المويلحي » تصور مؤداه إعطاء المعرفة بهـدف التثقيف ، وليس كتابـة نص روائي له جمـاليته وخصوصياته .

يقول نفس الباحث :

« . . . فهولاء الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون الى قرائهم رواية ، وانما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم » .

ونشير الى أن في هذه الحقبـة ظهرت عـدة روايات أوروبية لها أهميتها فمن ناحية عكست مستوى التعبـير عن التحول الاجتماعي الذي اعترى المجتمع الأوربي ، كما أعربت عن فنية أهمها التطرق لنثر هـذه العلاقـات الاجتماعية كما يرى « لوكاش » في حديثه عن الـرواية كامتداد للشكل الملحمي .

وبما أن ثلة من المثقفين قد هاجرت نحو الغرب بحثا عن المعرفة أو لأهـداف أخرى ، فقـد كان لا بـد من حدوث تأثير يمس هذه الفئات بالضبط . . يمس فيهـا حساسية التعبير ، كل هذا أعطى الشرارة الأولى للرواية العربية . . فكانت في ١٩١٤ « زينب » لمحمد حسين هيكل ، وهي رواية أثارت سيلا من الاختلافات حولها وكذلك حول مضمونها الا أن الاجماع أقر اعتبارها فاتحة الفن الروائي العربي . . . يقول « بطرس الحلاق » على لسان أغلبية النقاد :[١٣]

« زينب » هي إذن الـروايـة التي يعتبـرهـا النقــاد بالاجماع ـ أو يكـاد ـ باكـورة الروايـة العربيـة الفنية » ويقول « صبري حافظ » :[١٤]

---

(١٢) كتاب الباحث « عبد المحسن طه بدر » تطور الرواية العربية الحديثة »

(١٣) مجلة « الآداب » ١٩٨٠ عدد ٢ ـ ٣ خاص بالرواية العربية الجديدة

(١٤) « فصول » عدد خاص « النقد الأدبي والعلوم الانسانية »

« فقد زعزعت رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل في العقد الثاني من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن . . . »

ولقد أثارت عدة تساؤلات لها أهميتها ، فالمؤلف اختار في البداية وضع اسم « فلاح مصري » عوض اسمه الحقيقي والذي لم يكتبه الا في ١٩٢٩ بعد طبع الرواية من جديد ، كما أنه لم يشر الى عمله باعتباره رواية وانما : « مناظر وأخلاق ريفية » ، ولعل السبب في كل هذا كما يرى « عبد المحسن طه بدر » يعود الى كون محمد حسين هيكل ، وبحكم وسطه الاجتماعي ، وممارسته لمهنة المحاماة ، خاف على سمعته ومكانته إلى جانب كون موضوع الرواية يتعلق بقصة حب . علما بأن وضع المرأة لم يكن بالوضع الجيد ، بل إن « هيكل » اعتبر تخلف القصة والرواية عائد الى تخلف المرأة أساسا ، أما بواعث التأليف فتجسدت في الارتباط بالواقع المصري ومقاومة الأتراك ثم الحنين الى مصر في ديار الغربة . وأرى أن الباعث الثالث أكثر أهمية حيث يرمي الى التأثر بالأدب الفرنسي ـ بالذات المنزع الرومانسي ـ أما أطروحة النص وأهدافه فيختصرها « طه بدر » فيما يلي :(١٥)

« وكان لمحاولة » هيكل » في روايته تحقيق أكثر من هدف أثره في أن روايته تدور على أكثر من محور ، أما المحور الأول فيدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلا في شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية المؤلف نفسه ، ويدور المحور الثاني على بؤس الحياة في الريف الذي ينشأ عن إنكار المجتمع الريفي لحاجات القلب البشري ووقوفه موقفا متصلبا من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته ، أما المحور الثالث فيدور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه واعجابه الكبير بجمال ريف بلاده ، وينجح « هيكل » في روايته حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، ويفشل حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل ، ويعجز عن التوفيق بينها جميعا » .

وان كان « بطرس الحلاق » قد اعتبر اجماع النقاد حول « زينب » كبداية للرواية . . فإنه تساءل عن انفراد عن قيمتها معتبرا بأنها ليست من الرواية في شيء بدليل عالمها الروائي غير المستقل ، ثم عدم تنامي مواقف شخصياتها ، الى جانب كونها عكست قيم الغرب الفردية ، والواقع أن هذا التحامل اكتسى صبغة أيدلوجية خالصة ، اذ أن ما جاء به « طه بدر » يتسم بالكفاية للرد عنه ، و « زينب » ليست الرواية الوحيدة التي عكست قيم الغرب ، وانما ثمة العديد من الروايات العربية كذلك ، خاصة أن رأسمالية المجتمع الأوروبي تعني الفردية ، وتناصر التشتت ، ومثله في موقفه قاص وروائي مصري شاب « عبده جبير » .

يقول الأول : « بطرس الحلاق » (١٦)

« فلا تمتاز زينب قطعا لا باستقلالية عالم الرواية ، ولا ببناء الشخصيات ، ولا بتكامل مختلف العناصر ، ولا بالعقدة والحركية . »

« انها رومانسية غربية مسقطة على واقع مصري »

ويقول الثاني « عبده جبير » (١٧)

---

(١٥) كتاب « عبد المحسن طه بدر » السالف الذكر

(١٦) ورد رأيي « بطرس الحلاق » و « محمد برادة » في الأداب المشار إليها سابقا

(١٧) أما « عبده جبير » فجاء رأيه ضمن حوار أقامته « المقاصد » العددان ٢٢/ ٢٣ مارس ١٩٨٤

« فأنا عندما أقيم رواية زينب لمحمد حسين هيكل - وأنا أرى أنها ليست رواية على الاطلاق ، بل هي صورة ريفية » .

وأورد في خاتمة هذا المقام رأيا للدكتور « محمد برادة » :

« ومهما اختلفت التأويلات فان الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوربية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها » .

استنتاجات

ما يمكن الانتهاء اليه بصدد الروايةكفن أخذ عن الغرب هو أن النماذج التي جاءت في مطلع النهضة لم تكن لتمثل الا التراث العربي في تعليميته ، فهي لم تعمل على التطوير ، وانما الابقاء والاتباع عوض الابداع ، في حين كان الغرب قد مضى خطوة الى الأمام بالفن القصصي والروائي ، وبذلك كانت « زينب » فاتحة باب الرواية العربية ، فالشكل الفني السائد حاليا لا يدل على أن الرواية العربية تطورت بطريقة الكتابة التي عرفتها نماذج النهضة وانما وفق الشكل الغربي الذي اعتمده أكثر من كاتب روائي وقاص عربي ، ثم إن البحث السائد حاليا عن شكل مغاير إنما يعكس الضيق بالشكل الغربي ، كما يعكس على الصعيد الاقتصادي والسياسي رغبة البحث عن الذات بغية التواجد الفاعل عوض الاستمرار في التبعية .

***

عن الخيال الشعري

قراءة في أبي القاسم الشابي

جابر عصفور

يمكن النظر إلى الخيال بوصفه مفهوماً أساسياً في شبكة المفاهيم التي تتكون منها أية نظرية أدبية ، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية في أية ممارسة إبداعية للأدب . ولكن الخيال ـ المفهوم يتجلى في كل نظرية على نحو مغاير ، ويتحدد على أساس من العلاقات الوظيفية التي يؤديها داخل النظرية ، كما أن الخيال ـ الفاعلية يتجلى تجليات متباينة ، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التي تنطوي عليها كل ممارسة إبداعية ويبدو الأمر ـ من هذا المنظور ـ وكأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوى على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال ـ فى مستوى للنظر ـ أقرب الى أن يكون قاسماً مشتركاً عاماً ، لا تخلو نظرية أدبية من تقدير أهميته ، أو تخلو ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته، ويصبح الخيال ـ في مستوى آخر ـ أقرب الى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التي نتحدث عنها أو ننتمي إليها ، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانيها . وإذا كان الخيال ـ في المستوى الأول ـ يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التي تميز الأدب في مجمله ، أو في نوع من أنواعه ـ عن غيره ، فإن الخيال ـ في المستوى الثاني ـ يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التي تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة .

في المستوى الأول ، لا يمايز مفهوم الخيال بين ممارسة إبداعية للشعر وممارسة إبداعية مغايرة ، بل يصل المفهوم بين مختلف أنواع الممارسة ، مجرداً منها قاسمها المشترك الذي يجعل الشعر فاعلية تخييلية ، أو يجعل الخيال خاصية نوعية ترتد اليها قيمة الشعر في جانب أو أكثر من جوانبه . ولن يختلف ـ في هذا المستوى ـ شاعر (إحيائي) مثل حافظ ابراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢) عن شاعر (وجداني) مثل أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤) رغم أن كليهما أبعد ما يكون عن الآخر نظراً

وممارسة . وإذا كان حافظ يصف شعر صاحبه شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) بقوله : (١)

تخـذ الخـيـال لـه بـراقـا فـاعـتـلى
فـوق الـسـهـا يـسـتـن في طـيـرانـه
مـا كـان يـأمـن عـثـرة لـو لم يـكـن
روح الحـقـيـقـة ممـسـكـاً بـعـنـانـه
هـل لـلخـيـال ولـلحـقـيـقـة مـنـهـل
لم يـبـغـه الـوراد في ديـوانـه

فإن الشابي يصف شعره بقوله : ـ(٢)

ومـا الشعـر إلا فضـاء يـرف فـيـه مـقـالي
فـيـما يـسـر بـلادي ومـا يـسـر المعـالي
ومـا يـثـير شعـوري من خـافقـات خيـالي

وليس بين القولين فارق في تأكيد أهمية الخيال ، في شعر شوقي أو شعر الشابي ، من حيث هو خاصية نوعية لا يقوم الشعر دونها .

ولن يختلف كل من حافظ والشابي ـ في هذا المستوى ـ مع ما أكـده محمد الخضـر حسين (١٨٧٥ ـ ١٩٥٨) الـذي ذهب الى أن جمـال التخييـل ، أعـظم أركـان الشعر ، وأن « الخيال » هو المبدأ الأساسي الذي يجب أن ينطلق منه تعريف الشعر ، ولذلك ألف أول كتاب نعرفه ـ في نقدنا العربي الحديث ـ عن « الخيال في الشعر العربي » (١٩٢٢) ، وافتتحه بقوله :(٣)

« ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى ، وهذا مثل من يشرح لك الانسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب القامة ، فكل منهما قد قصر تعريفه على ما يدرك بالحاسة الظاهرة ، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها ، وهو التخيل في الشعر والمنطق في الانسان ، فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم من قبيل الشعر انما هي التشابيه والاستعارات وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخييل » .

إن الخيال عند هؤلاء الثلاثة خاصية نوعية لا غنى عنها ، ولا سبيل إلى تجاهلها في إبداع الشعر أو تنظيره على السواء . ولكن ما أن نبدأ في تأمل طبيعة هذه الخاصية عند كل واحد من هؤلاء ، أو الفاعلية التي تنطوي عليها في سياق محدد من الممارسة والتصور حتى نتقل من المستوى الأول لفهم الخيال إلى المستوى الثاني . وعندئذ تنجلي الخاصية النوعية العامة عن مغايرة حادة ، تفصل بين ما يريده حافظ من « الخيال » وما يقصد إليه محمد الخضر حسين من « التخييل » وتفصل بين ما ينطوي عليه الخيال من معنى وقيمة عندهما وما ينطوي عليه من معنى وقيمة عند الشابي .

وتتجلى هذه المغايرة فيما تظهره الممارسة الإبداعية لحافظ والشابي ـ أولاً ـ من كيفية يعمل بها خيال كلا الشاعرين ، وفيما ينطوي عليه تنظير الشابي ومحمد الخضر حسين ـ ثانيا ـ من مدى ما يصل إليه الخيال الشعري في الكشف عن لون متميز من المعرفة ، وما يترتب على هذا المدى من تحديد لوضع الخيال الشعري نفسه بين طرفي ثنائيات متعددة ، يتعارض فيها القلب مع العقل والروح مع الجسد ، والمثال مع الواقع والشاعر مع التراث .

(١) ديوان حافظ ابراهيم (دار الكتب ، القاهرة) ١/٩٣ .
(٢) ديوان أبي القاسم الشابي (بيروت ، ١٩٧٢) ص : ٦٢ وسنكتفي بعد ذلك ـ بالاشارة الى الصفحة في المتن .
(٣) محمد الخضر حسين ، الخيال في الشعر العربي (القاهرة ١٩٢٢) ص ٤ .

ولذلك تؤكد أبيات حافظ التوازن بين طرفي ثنائية الخيال والحقيقة،وما يتجاوب معها من ثنائيات أخرى في شعر شوقي الذي :

يملي عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

ويتخذ هذا التوازن معناه المحدد في علاقات تصورية لسياق أوسع ، يتحول فيه « الخيالي » إلى مجرد كساء براق يعرض « الحقيقي » عرضاً مؤثراً فحسب ، وعلى نحو لا يكشف فيه الخيالي عن حقيقة خاصة به ، بل يغدو صفة من صفات تحليق لا يتباعد عن « روح الحقيقة » الخارجية التي تعقل كل حركة من حركات الخيال ، فتشد تحليقه إلى أمراس العقل والصنعة والتقاليد .

وإذا مضينا في تأمل أبيات حافظ ـ داخل سياق هذا المستوى من النظر ـ لاحظنا أن الخيال « براق » يعتليه من يستخدمه ليطير محلقاً « فوق السها » ولكن البراق مجرد أداة لا تقود من يستخدمها في التحليق أو تهديه بذاتها فلا بد من قوة أخرى ، خارجية ، تتولى الهداية والتوجيه . وإمكان السقوط أو الغلو إمكان قائم ، محتمل ، في كل حركة للتحليق لا سبيل إلى تجنب عثرته إلا بالتمسك بعنان العقل أو « روح الحقيقة » . إن هذا التمسك ـ وحده ـ هو الذي يوازن بين الخيال ، « والحقيقة » كي لا يطغى أحدهما على الآخر ، فيصل الشاعر إلى هلوسة المجنون مع غلو الخيال ، أو جفاف الفكر مع طغيان العقل . وخير الشعر ـ من هذا المنظور ـ ما توازن فيه النقيضان ، فيملي العقل ما يؤديه الوجدان ، ويحلق الوجدان بما لا ينكره العقل ، لتظل الحقيقة المعقولة مشوبة بالخيال ، ويظل الخيال مرتكزاً إلى الحقيقة المعقولة . وما أكثر ما نسمع ـ داخل سياق هذا المنظور ـ شيئاً قريباً مما ذهب اليه المنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) عندما قال[٤] :

« إن الخيال غير المرتكز على الحقيقة انما هو هبوة طائرة من هبوات الجو ، لا تهبط أرضاً ولا تصعد سماءً » .

قد يتشابه السطح الظاهري بين دلالة « التحليق » في أبيات حافظ والشابي خصوصاً حين يتحول الشعر ـ في أبيات الشابي ـ إلى « فضاء يرف فيه مقالي » ، ولكن هذا التشابه قرين المستوى الأول من فهم الخيال ، فإذاقرناه بالمستوى الثاني انداح هذا السطح الظاهر في سياق محدد ، يؤكد حركة المحلق في هذا الفضاء الشعري ، بل حريته التي يؤكدها الشابي بقوله[٥] :

« إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالطائر في السماء ، والموجة في البحر ، والنشيد الهائم في آفاق الفضاء حرة فسيحة لا نهائية » .

وتتأكد الصلة بين « الشعور » « وخافقات الخيال » في أبيات الشابي . ويبرز القلب في الصيغة الاستعارية « خافقات الخيال » بعلاقتها المضمنة التي تجعل حركة الخيال « خفقاً » للقلب ، وعلاقتها الظاهرة التي تجعل « خافقات الخيال » ثورة من ثورات « الشعور » .وكما يغدو الخيال قرين الشعور ـ في هذا السياق ـ يتجاوب « الخيالي » مع « الروحي » تجاوب القرين مع القرين ، ويتنافر الخيالي ـ في الوقت نفسه ـ مع « العقلي » و « المادي » تنافر النقيض مع النقيض ، فيغدو الخيال ـ في آخر المطاف ـ قرين نوع متميز من المعرفة يسمو على المعرفة العقلية والحسية على السواء .

---

(٤) راجع لصاحب هذا البحث ، الخيال المتعقل ـ دراسة في نقد الاحياء ، مجلة الاقلام ، بغداد نوفمبر ١٩٨٠ .
(٥) أبو القاسم محمد كرو ، آثار الشابي (المكتب التجاري ، بيروت) ص ١٢١ .

وكما تتقارب أفكار حافظ ابراهيم ومحمد الخضر حسين ، فيما ينطوي عليه « جمال التخييل » من قيمة يتقارب كلاهما في النظر إلى الخصوصية الأدائية لعملية « التخييل الشعري » نفسها وذلك على أساس من علاقات تصورية لسياق أوسع ، يصل بينهما كل الوصل ويباعد بينهما وبين الشابي كل البعد . ولا يتباعد ـ في هذا السياق ـ ما أفاده محمد الخضر حسين من عبد القاهر الجرجاني وابن سينا في تحديده المعنى الذي تتقوم به حقيقة الشعر عما أفاده حافظ ابراهيم من « جماعة المنطق » في تحديد الشعر ، خلال تقديمه ديوانه الأول (١٩٠١) ولا يتباعد في هذا السياق أيضاً ـ ما قصد إليه حافظ ابراهيم عندما وصف شوقي بأنه « واسع الخيال » والرافعي بأنه « راقي الخيال »[٦] عما يقصد إليه محمد الخضر حسين بعبارات من مثل : « هذا خيال واسع » و « هذا تخيل بديع » ذلك لأن كلا الاثنين يقصد إلى أن للشاعر « قدرة على سبك المعاني وصوغها في شكل بديع »[٧] .

وما يرمي إليه محمد الخضر حسين بسبك المعاني أو « صوغها في شكل بديع » ـ داخل هذا السياق ـ هو الوصل بين التخييل وكيفية « الابانة » عن المعنى في بلاغة عبد القاهر وشراحه . وإذا كانت « الإبانة ـ أو « البيان » ـ قرينة التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة من حيث وضوح الدلالة عليه ، تشبيهاً واستعارةً وكنايةً ، فالتخييل ـ عند محمد الخضر حسين ـ عملية نفسية تحدث أثرها باللغة في اطار « البيان » لكنها تتجاوز التوضيح إلى التزيين وتصل بين التأثير والإقناع وتتفاضل وسائلها على أساس من درجة الإيهام في مخايلة القاريء من ناحية ، وعلى أساس من براعة الصنعة التي يصوغ بها الشاعر إدراكه النادر للمشابهة البديعة من ناحية ثانية .

والمسافة قريبة كل القرب بين براعة الصنعة في التخييل ـ عند محمد الخضر حسين ـ وبراعة السبك التي يغدو بها التخييل نفسه كساء خارجياً للمعنى ، أو صورة لغوية مستقلة عن مادتها ولاحقة عليها . والمسافة قريبة ـ بالمثل ـ بين أثر هذه البراعة وما يؤديه القياس المنطقي الخادع ، إذ يقصد بكليهما « اختلاب العقول ومخادعة النفوس » . ويصل بين براعة الصنعة وأثرها قاعدة نفسية مؤداها « أن من عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده في زي غير الذي تعهده به » والتخييل يأتي النفس عن هذا الطريق « فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف »[٨] .

والعلاقة وثيقة ـ من هذا المنظور ـ بين مصطلحات أساسية تتكرر في كتاب محمد الخضر حسين عن « الخيال في الشعر العربي » وأول هذه المصطلحات يقترن بالنشاط الإبداعي الذي يقوم به الشاعر ، وهو عملية « التخيل » التي تصل بين المدركات والصور التي تحتويها الذاكرة ، ليصوغ الشاعر منها وبها الشكل البديع للمعنى . وثاني هذه المصطلحات يقترن بالأثر الذي يحدثه الشعر في القاريء ، وهو عملية « التخييل » التي يؤثّر بها « سبك » الشعر على انفعالات القاريء ، فيوجه استجاباته إزاء موضوعه . ونقطة الوصل بين « التخيل » و « التخييل » وأصل نشاطها عند الشاعر والقاريء على السواء هي « المخيلة »،وتلك هي « القوة النفسية » أو « الملكة » التي تمكن الشاعر من استعادة صور الذاكرة فيتسم عملها بصفة « الاستحضار »،أو تمكنه من التركيب الجديد للصور فيتسم عملها بصفة

---

(٦) الخيال المتعقل ، سبق ذكره .

(٧) الخيال في الشعر العربي ، ص ١٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

« الابتكار » . وإذا كان الشاعر يعتمد على هذه القوة في عمله فإنه يعتمد عليها في إثارة القاريء ، ذلك لأنه يتوجه إلى مخيلة القاريء ، فيثيرها على نحو يؤدي بهذا القاريء إلى انفعال يفضي به إلى استجابة ونزوع إلى فعل مقصود من قبل . ويصل بين هذه المصطلحات كلها ـ على أي حال ـ مصطلح « الخيال » وهو مصطلح يستخدمه محمد الخضر حسين على سبيل التوسع ، لينقله عن أصل معناه القديم المحدد عند الفلاسفة ـ من أمثال ابن سينا ـ ويجعل منه ـ تمشياً مع العصر ـ مصطلحاً عاماً يشمل كل جوانب النشاط النوعي للشعر ، من منظوري التخيل والتخييل ، أو الابداع والتلقي ـ لو شئنا مصطلحاً أقرب إلى عصرنا .

ولكن الخيال ـ هذا المصطلح العصري العام ـ يظل مفهوماً متميزاً في كتاب محمد الخضر حسين ، ذلك لأنه يظل منطوياً على خصوصية محددة في سياق أدبي وفكري محدد . أعني سياقاً يصل بين شعر محمد الخضر حسين نفسه وشعر البارودي والرصافي اللذين يستشهد بنماذج لهما وله في كتابه ، وأعني سياقاً يصل بين مفهوم « الخيال » ـ في الكتاب ـ ومفهومه الذي يبدأ من النماذج الفكرية والأدبية في عصر الإحياء لينتهي عند أصولها الأولى في التراث . ولذلك ينطوي المفهوم ـ عند محمد الخضر حسين ـ على أساس بلاغي يصله بعبد القاهر صلته بصناعة « البيان » ، بكل ما تنطوي عليه هذه الصناعة من ثنائية يتدابر فيها « السبك » أو الشكل البديع « مع المعاني » أو « الأفكار » التي يمكن أن تقوم مستقلة بذاتها.وينطوي المفهوم ـ ثانياً ـ على أساس منطقي ، يصل بين الخيال وثنائية « التخييل / التصديق » التي تحدد أنواع القياس في المنطق ، ليصبح « التخييل » من الكلام ـ أو القياس ـ هو « الذي يرده العقل » ويقضي بعدم انطباقه على الواقع ، إما على البديهة . . أو بعد نظر[٩] » كما يقول محمد الخضر حسين ، أو عبد القاهر ، أو ابن سينا ، بلا فارق يذكر . وينطوي المفهوم ـ ثالثاً ـ على أساس نفسي يفضي ـ بدوره ـ إلى نظرية في المعرفة والأخلاق على السواء . ذلك لأن التخيل كالتخييل كلاهما فاعلية خاصة بهذه « القوة المتخيلة » وهي قوة تتوسط حائرة ـ في تراثنا الفلسفي (العقلاني) ـ بين الحس والعقل : يغاويها الأول (الحس) ليدنو بها من الغريزة فيصبح تخييلها إثماً أخلاقياً أو معرفة زائفةً أو هلوسة تعويضية ، ويكبح جماحها الثاني (العقل) فترتدع به أو تهتدي بنوره ، ليصبح تخييلها متعقلاً يزخرف الحقائق الثابتة التي يعرفها خاصة العقلاء بالاستدلال ، ويحسن الاخلاق التي يقرها الحكماء بالبرهان .

والأسس السابقة ، تحديداً ، هي ثلاثة من أهم الأسس « الاحيائية » التي تمردت عليها الرومانسية العربية بكل أجنحتها (جماعة « الديوان » و « المهجر » و « أبولو » . . . . الخ) التي ينتمي إليها أبو القاسم الشابي . ولذلك لن يرى الشابي ـ في الخيال ـ تابعاً يزخرف الحقائق التي يتوصل إليها العقل بحسن « السبك » أو براعة « الشكل » ، بل يرى فيه نشاطاً لأسمى ملكات النفس وهي « الشعور » أو « القلب » . ولن يرى الشابي الخيال ـ ثانياً ـ بوصفه غاوياً ينجذب إلى الإثم كما تنجذب الفراشات إلى النار لتحترق بها ، بل يراه طائراً سماوياً يحلق صوب الحقيقة المطلقة للنور الإلهي ، كما لو كان يعود إلى أصله الذي تولد منه . ولن ينطوي الشابي ـ ثالثاً ـ على هذا التوجس الإحيائي التراثي من الجوانب الداخلية للانسان ليكبحها بعنان العقل الذى يوجه حركة الخيال بل تتحول هذه الجوانب

---

(٩) المصدر السابق ، ص ٧ ـ ٨ .

الداخليه لتصبح أساس تميز « الفرد الفذ » الذي نادت به الرومانسية العربية لترد إلى تميزه الداخلي نبع الشعر والوحي والإلهام ، وتصل بين هذا النبع وانطلاق الخيال .

وإذا كان « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين قرين هذه « المخيلة » التي قد ينتهي جموحها ـ في التراث الفلسفي الذي يعتمد عليه ـ إلى الجنون والهلوسة فإن « الخيال » الذي يتحدث عنه الشابي قرين هذه الطاقة الخلاقة التي تحدث عنها الشعراء الرومانسيون ، والتي رأوا فيها السبيل الوحيد الى اكتشاف الحقائق الروحية للانسان والحقيقة المطلقة للعالم . ولذلك يتباعد « خيال » الشابي كل البعد عن السياق الذي يدور فيه « خيال » محمد الخضر حسين وحافظ ابراهيم وأقرانهما ، ليقترن « خيال » الأول بصفة « الشعري » وتقترن الصفة نفسها بسياق آخر ، هو نقيض للسياق الإحيائي ونفيٌ له على السواء .

١ ـ ٢

وتتكشف العلاقة بين كتاب محمد الخضر حسين « الخيال في الشعر العربي »(١٩٢٢) وكتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب » (١٩٢٩) ـ من هذا المنظور ـ عن نوع من التضاد الحاسم ، هو ذلك التضاد الذي يواجه به « الحديث » الصاعد « القديم » السائد ، ليتحرر الأول من سطوة التقاليد التي يفرضها الثاني ، فيؤكد هويته الجديدة التي تعد بالكشف عما لم يتم الكشف عنه .

ولن نتباعد عن الحقيقة لو قلنا إن مجموعة من العوامل الأساسية التي دفعت الشابي إلى إلقاء محاضرته الشهيرة التي صارت كتاباً عن « الخيال الشعري » مرتبطة بالهجوم على المفهوم الإحيائي لهذا الخيال ؛ على النحو الذي صاغه به كتاب سلفه التونسي المتمصر محمد الخضر حسين . ولا شك أن هذه العوامل كانت تتجاوب مع مجموعة مقاربة من الدوافع ، دفعت الشابي إلى تقبل التحدي ، والتحدث في الموضوع الذي اقترحه « النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية » عن « الخيال الشعري عند العرب » وهو الموضوع نفسه الذي كتب فيه سلفه الذي صار خصماً عنيفاً للمدرسة الحديثة ، في القاهرة ، وواحداً من « رجعيي مصر » فيما يصفه الشابي في إحدى رسائله[١٠] .

ولقد ألقى الشابي محاضرته عن « الخيال الشعري » في أمسية من الأماسي العاصفة [١١] التي شهدتها « قاعة الخلدونية » في تونس العاصمة ، في شهر شعبان (١٣٤٨هـ /١٩٢٩م) أي في نهاية العقد الذي وصل فيه هجوم « المدرسة الحديثة » على « المدرسة القديمة » إلى ذروته بعد أن قدم أبناء المدرسة الأولى نماذج حاسمة من أدبهم في العقد السابق[١٢] . ولقد بدأ هذا الهجوم مع نشر كتاب ابراهيم المازني عن « شعر حافظ ابراهيم » (١٩١٥) ـ في العام نفسه الذي صدر فيه كتابه الحاسم « الشعر : غاياته ووسائطه » ـ وظل الهجوم يتصاعد طوال العشرينات ، ابتداء من « الديوان » (١٩٢١) الذي شارك فيه العقاد المازني ، ومروراً بمقالات طه حسين عن « القدماء والمحدثين » ـ في « السياسة » ـ (١٩٢٢) وكتاب « الغربال » (١٩٢٣) لميخائيل

(١٠ رسائل الشابي (تونس ١٩٦٦) ص ٤٦ .

(١١) أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب (تونس ١٩٦٣) وراجع بوجه خاص تقديم زين العابدين السنوسي ص ١٣ .

(١٢) يمكن أن نذكر ـ على سبيل المثال ـ بصدور الديوان الاول لعبد الرحمن شكري في ١٩٠٩ وفي ١٩١٠ « أنداء الفجر » لأبي شادي و ١٩١٣ الديوان الأول للمازني والثاني لشكري ، و١٩١٦ الديوان الأول للعقاد ، و ١٩١٨ « المواكب » لجبران . . . الخ .

نعيمة ، وانتهاء بكتاب « في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) لطه حسين ، وقد نقضه محمد الخضر حسين في العام اللاحق ، مفتتحاً نقضه بتصدير من مفتي الديار المصرية .

ولا شك أن أمثال هذه الكتب المتلاحقة تمثل تصاعد مد « المدرسة الحديثة » في جوانبه النقدية المتعددة ، وتحولها إلى الهجوم العنيف على التيارات التقليدية الأدبية السائدة.ويوازي تصاعد درجة الهجوم وتعدد جوانبه - في هذا المد - تصاعد موجة « المدرسة الحديثة » نفسها واندفاعها لتغمر كل الشواطيء الأدبية ، ومنها تونس ، على نحو تولدت معه موجة نشطة ، تدافعت محاضراتها في « النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية » وتدافعت كتاباتها في مجلة « العالم الأدبي » التي أصدرها زين العابدين السنوسي .

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن توجه إلى الشابي وأقرانه من أبناء « المدرسة الحديثة » في تونس - التهم نفسها التي كانت توجه إلى طلائع هذه المدرسة في مصر أو « المهجر »،وأن تسبق محاضرة الشابي العاصفة محاضرة أخرى تذكر بطه حسين على نحو مباشرة فقد « قامت ضجة . . . إثر مسامرة امريء القيس التي أنكر فيها . . المهيدي وجود امريء القيس[١٣] ، وأن يتولى محمد الحليوي الكتابة منتصراً للعقاد من كتاب الرافعي « على السفود » .

ويحدد الشابي الفارق بين المدرستين - في تقديمه ديوان « الينبوع » لأحمد زكي أبي شادي على النحو التالي[١٤] .

« أما المدرسة القديمة فهي تزعم أن (في) اللغة العربية مزاجا خاصاً لا يسيغ إلا ضروباً محدودة من التفكير والحس والخيال ، وهي تنقم على المدرسة الحديثة أنها تستحدث في الأدب العربي فنوناً من البيان مشبعة بما في الروح الأجنبية وآدابها من طرائف التفكير والخيال والإحساس ، وهي تدعي أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ولا ينسجم على ما تسميه : الأسلوب العربي الصميم .

وأما المدرسة الحديثة ، فهي تدعو الى كل ما تكفر به المدرسة القديمة بدون تحرز ولا استثناء ، هي تدعو إلى أن يجدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال ، وإلى أن يستلهم ماشاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما ادخرته الانسانية من فن وفلسفة ورأي ودين ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً وبالجملة فهي تدعو الى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة ، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا في احترام قواعد اللغة وأصولها »

ومن اليسير أن نلاحظ - في النص - أن الخيال يحتل دوره اللافت في تمييز الشابي بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة . يتجلى ذلك في الحاح المدرسة الأولى على « الأسلوب العربي الصميم » الذي يقترن بضروب محدودة ثابتة « من التفكير والخيال والاحساس » وذلك على النقيض من المدرسة الثانية التي تنبذ الأسلوب الثابت لهذه الضروب ، فتعمل على اطراحها لتتمكن من التعبير عن أخفي العواطف المستسرة « التي كان

(١٣) أبو القاسم الشابي ، مذكرات (الدار التونسية للنشر ، تونس) ص ٥٧ .
(١٤) آثار الشابي ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

أديب الأمس لا يستطيع تصورها وادراكها ، فضلاً عن التعبير عنها ونفخ الحياة فيها(١٥) . وإذا كانت المدرسة الأولى تؤكد « التفكير والإحساس والخيال » بوصفها عناصر ذات مواصفات ثابتة ، كأنها عمود شعر لا سبيل إلى تغييره أو الخروج عليه ، فالمدرسة الثانية تنفي هذه المواصفات وتحطم هذا العمود ، لتحرر التفكير والإحساس والخيال ، فتؤكد حضور الشاعر الذي « يشعر ويفكر ، ويجاوبنا بالعطف والحس والخيال ، وينسينا لحظة وجودنا المحسوس بما يخلعه علينا من جمال الفن وصوره ، ويرتفع بمشاعرنا فوق دنايا هذا العالم ومحتقراته (١٦) .

ويبدو الأمر ـ في هذا السياق ـ وكأن الشابي قد أختار مفهوم « الخيال » واعياً بأهميته الحاسمة في أية نظرية أو ممارسة للشعر ، وواعياً بأن إعادة النظر في هذا المفهوم هي المنطلق الأول في تجاوز التقاليد الإحيائية وتأسيس ممارسة إبداعية جديدة ، تؤكد انطلاقة « التفكير والإحساس والخيال » . ومن الواضح أن قراءة الشابي لأساتذته من طلائع الرومانسية العربية كانت تؤكد وعيه بالأهمية الخاصة التي ينطوي عليها الخيال في النظرية الرومانسية ، تلك الأهمية التي جعلت ناقداً مثل موريس بورا يقول :(١٧) .

« اذا أردنا أن نميز خاصية بعينها تفرق بين الرومانسيين الانجليز وشعراء القرن الثامن عشر وجدنا هذه الخاصية في الأهمية التي خلعها الرومانسيون على الخيال وفي النظرة الخاصة التي نظروا بها اليه » .

ولقد كانت أفكار الرومانسية الانجليزية عن الخيال ـ بوجه خاص ـ مبذولة للشابي في كتابات عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) وابراهيم المازني (١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) وغيرهم . واذا كنا نلمح ـ بالقدر نفسه ـ صدى أفكار كولردج (S.T. Coleridge 1772-1834) وشيللي (P.B.Shelley1792-1822) ووردزودث (W. Wordsworth 1770-1850) وبليك (W. Blake 1757-1827) ، وهازلت (W. Hazlitt 1778-1830) وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين تساموا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية . ولقد صارت هذه الأفكار جانباً من تصور « المدرسة الحديثة » للشعر . أعني التصور الذي يصل الشعر بالتعبير الوجداني ، ويصل التعبير الوجداني بفاعلية الخيال ، لتصبح هذه الفاعلية قرينة الالهام والكشف من ناحية ، وعلامة على الشاعر الذي صار نبياً من ناحية ثانية .

واذا كنا نجد عند عبد الرحمن شكري صدى لتمييز كولردج الشهير بين « الوهم » و « الخيال » ، ونجد في كتابات المازني صدى لأفكار شيللي ، أو نجد عند العقاد تأثراً واضحاً بهازلت فإننا نجد عند الجميع إيماناً شبيهاً بذلك الايمان الذي دفع كولردج إلى أن يتصور الخيال بوصفه قوة الإدراك الحية التي ينطوي بها الشاعر على تكرار لفعل الخلق الأزلي للأنا المطلقة للكون(١٨) .

---

(١٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(١٧)

— C.M.Bowra ,The Romantic Imagination , oxfond Univ . Press , London 1966 , p.I .

(١٨) على نحو ما نجد في تمييزه الشهير بين « الخيال الاولي ، والخيال الثانوي ، راجع :

— Princeton Encyclopedia of poetry and poetics , princeton Univ press , 1974 , p . 74 .

والفـارق بـين هـذه الفكـرة ودلالـة بيت العقـاد الشهير[١٩] :

الـشعـر مـن نفس الـرحمـن مـقـتـبس .
والشـاعـر الفـذ بـين الـنـاس رحمن

فارق يسير يصل بين الشعر والكشف ، ويصل بين الكشف وقدرة الخيال على الخلق . ويبدو أن هذا النوع من الايمان هو الذي يصل جماعة « الديوان » بجبـران خليل جبران(١٨٨٣-١٩٣١)عـلى نحو من الانحـاء، خصوصا في منطقة التأثر بأفكار شاعر مثل بليك كان له أثره الأوضح في جبـران فيما يتصـل بالايمـان بقداسـة الخيال ، وما يؤكده هذا الايمان من عبارات حاسمة من قبيل[٢٠] :

« ان عالم الخيال هو عالم الأبـدية . إنـه الصدر المقدس الذي يجب أن نتجه إليه بعد ذبول الجسد المادي . إنه عالم مطلق خالد ، بينما عالم الطبيعة محدود زائل . وفي هذا العالم الخالد ، وحـده ، توجد الحقائق الثابتة للأشياء التي نراها منعكسة في مـرآة الطبيعـة ، فنحن لا ندرك الأشيـاء في هيئاتها الأزلية إلا في الخيال الانساني الذي هـو بمثابة الجسد المقدس للمخلص والكرمة الصافية للخلود » .

ولقد كان لهذا الايمان البالغ بالقيمة الروحية للخيال أثره اللافت في تكوين فكر أبي القاسم الشابي ، هـذا التكوين الذي جعله ينفر من فهم محمد الخضر حسين لفاعلية الخيال ، بكل ما ينطوي عليـه هذا الفهم من تهوين لشأن هذه الفاعلية التي قد يـوصف بها « مـا لا يصادق عليه العقل » أو يتحد بالغرائز ، فلا تنطوي على قيمـة إلا « إذا لم تخرج عن دائـرة التعقـل »[٢١] وكـما يعـارض الشابي المفهـوم الاحيائي التـراثى (القديم) للخيال في كتاب محمد الخضر حسين بالمفهوم الرومانسي (الحـديث) يؤكـد كتـاب الشـابي القيمـة الـروحيـة للخيال ، فتقرأ في الكتاب جملا حاسمة من قبيل[٢٢] :

« أريـد أن أبحث في الخيال من ذلـك الجانب الذي يتكشف عن نهر الانسانية الجميل الذي أوله لانهاية الانسان وهي الروح وآخره لانهاية الحياة وهي الله » .

« الخيـال الشعري (هـو) ذلك الخيـال الذي يحـاول الانسان أن يتعـرف من ورائـه حقـائق الكـون الكبـرى ويتعمق في مبـاحث الحيـاة الغامضة » .

« الخيـال الشعري لا يضـطر إليـه إلا من أراد خوض ظلمات الحياة وأنفاقها واستطلاع ما في خفايا النفوس من صور ورسـوم ، لأن الخيال الشعري هو فانوس الحيـاة السحري الـذي لا تسلك مسالكها بدونه » .

ان هذه الجمل دوال تشي مدلولاتها بالسياق المحدد الذي يتحرك فيه مفهوم الشابي ، عن الخيال فهي دوال تصل الكتاب بالنظرية الرومانسية للشعر ، وتنطوي على بعض مـا تتضمنه هـذه النظريـة من أصـول معـرفيـة وميتافيزيقية لا سبيل إلى فهم كتاب الشابي دونها .

٢ ـ ١

يبدأ الشابي كتابه بتحديد رأيه في الخيال عبـر نقاط

---

(١٩) عباس العقاد ، ديوان العقاد (القاهرة ١٩٦٧) ص ٤٧ .

(٢٠) C.M.Bowra , op. cit , p. 11 .

(٢١) الخيال في الشعر العربي ، ص ٩ .

(٢٢) الخيال الشعري ، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ١٠٢

ثلاث أساسية.تتصل أولها بضرورة الخيال من حيث وظيفته الأولية التي لا غنى عنها في الحياة الانسانية بكل أطوارها . وتتصل النقطة الثانية بما يتميز به الخيال البدائي من وحدة إدراكية لا انفصام فيها بين الروحي والمادي أو بين الشعور والفكر ، أو بين الحقيقة والمجاز . أما النقطة الثالثة فينقسم فيها الخيال الى قسمين : « قسم اتخذه الانسان ليتفهم مظاهر الكون وتعابير الحياة ، وقسم اتخذه لاظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

هذه النقاط الثلاث تمثل المهاد الذي ينبني عليه مفهوم الخيال عند الشابي.وإذا وصلنا هذه النقاط بغيرها من نقاط الكتاب ، بل بغيرها مما يتناثر في كتابات الشابي التي نعرفها،اكتملت صورة البناء النظري للمفهوم ، بكل ما ينطوي عليه من جوانب معرفية وميتافيزيقية .

وأول أبعاد هذه الجوانب المعرفية متصل بالمقدمة الأولى ، ويرتبط بما تنطوي عليه من تسليم بأن الخيال هو الوسيط الأول لكل إدراك انساني أو كل معرفة بشرية.قد يكون هناك فارق ـ في طبيعة هذه المعرفة ـ بين خيال الانسان الأول الذي يتميز إدراكه بوحدة لا تنفصل عناصرها وبيننا نحن الذين نقسم العالم إلى هذه الثنائيات التي يمليها العقل . ولكن مهما اختلفت طبيعة إدراك العالم بيننا وبين الانسان الأول ، ومهما تزايد اعتمادنا على العقل،فستظل معرفتنا الانسانية مرتبطة بهذا الوسيط الأول للادراك ومعتمدة عليه . ولا غرابة في ذلك فالانسان « مضطر إلى الخيال بطبعه ، محتاج إليه بغريزته لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله » (ص : ٢٤) وسيظل الأمر كذلك ، « مادامت الحياة حياة والانسان انسانا » (ص : ١٨) فالخيال ـ من هذا المنظور ـ « حي خالد لا ولن يمكن أن يزول إلا اذا اضمحل العالم » ـ فيما يقول الشابي ـ أو اضمحلت المعرفة الانسانية ـ فيما يمكن أن نضيف مفسرين .

ويبدو أن الفارق بين هذا الخيال ـ الوسيط الأول ـ وبين الخيال الذي يعول عليه الشاعر في عمله فارق في الدرجة فحسب (ولنتذكر ما يقوله الشابي من « أن الانسان شاعر بطبعه ، في جبلته يكمن الشعر (ص : ٢٠) يضاف إلى ذلك أن الخيال الثاني يعيد للادراك الانساني وحدته الاولى المفتقدة بين العوامل والأشياء ، ليصبح الكون كله نسيجا حيا ، تتجاوب عناصره بلا انفصام أو انقطاع .

وسواء كنا نتحدث عن الخيال الأول أو الثاني فإن الوحدة التي يؤكدها كلاهما هي التي تعطي للكون معناه المتصل الذي أوله لانهاية الانسان ـ وهي الروح ـ وآخره لانهاية الحياة ـ وهي الله . لكن هذا المعنى المتصل لا يظهر إلا من خلال العلاقات التي يكتشفها الخيال بين الكائنات والاشياء . إن هذه العلاقات هي التي تبرز معنى الائتلاف والاختلاف بين الأشياء والكائنات ، فتفسر الكون للانسان ليتعرفه ، وتفسر له تعرفه لينطقه أو يعبر عنه .

وما بين التعرف والتعبير ـ تنطوي فاعلية الخيال على ثنائية حاسمة ، تضم طرفين يكابد الشابي في صياغة مصطلح لهما ، بل يتأبى عليه ـ في غير حالة ـ إدراك العلاقة المتبادلة بينهما . أما الطرف الأول فيطلق عليه الشابي « الخيال الشعري » أو « الخيال الفني ».وأما الطرف الثاني فهو « الخيال اللغوي » أو « الخيال المجازي » أو « الخيال الصناعي ».والطرف الأول أقرب إلى فاعلية التعرف التي يتفهم بها الانسان ـ بواسطة الخيال ـ « سرائر النفس وخفايا الوجود » وهو « هذا الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال » (ص : ٢٦) . وهو خيال فني « لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الانسان على الوجود » وهو خيال شعري « لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور » (ص : ٢٦).أما الطرف الثاني فهو

أقرب إلى فاعلية التعبير التي ينطق بها الانسان ـ بعون من الخيال ـ ما يؤرقه من شعور ، أو يصوغه بكلمات هي أعجز من أن تؤدي هذا الشعور لولا الخيال . ويحدد الشابي هذا الطرف بأنه ما يتخذه الانسان « لاظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

ولو قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ـ في كتاب الشابي ـ على نحو لا يضع التعارض بينه وبين كتاب محمد الخضر حسين في الاعتبار ، فقد ننتهي ـ في حماس وصله بأسلافه الرومانسيين ـ إلى أن الصلة بين هذين النوعين صلة متبادلة ، وأن فاعلية النوع الثاني ليست إلا وجها آخر لفاعلية النوع الأول منه ، وإذا كان « الخيال الشعري » ـ من هذا المنظور ـ هو تعرف الكون باكتشاف العلاقات التي تصل بين عناصره لتحدد معناه وغايته فإن « الخيال المجازي » ليس سوى فاعلية للأول على مستوى اللغة ، خصوصا حين يعدل الخيال من علاقاتها المألوفة ، ويصوغ منها وفيها صورا جديدة ، تؤدي الشعور المصاحب لتعرف الكون وهناك ما يدعم هذا الفهم في كتاب الشابي ، خصوصا حين نقرأ :

« والقسم الأول (الشعري) أقدم القسمين في نظري نشوءا في النفس لأن الانسان أخذ يتعرف ما حوله أولا حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب » (ص : ٢٠) .

قد يلفت الانتباه هذا الفهم المتعاقب للخيالين عند الشابي ، وقد نقول ان كلا النوعين من الخيال وجهان لعملة آنية واحدة لا تعاقب فيها أو إنفصام ، وان أفعالها الحرة تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متباينة لا تفقد تواصلها الآني أو علاقاتها العضوية (وذلك هو ما يميز « الخيال » عن « الوهم » لو عدنا إلى تمييز كولردج الشهير) ولكننا لن نعدم ـ في السياق الأوسع للنظرية الرومانسية ـ من يقول بمثل هذا التعاقب ، أو يفصل بين فعل الخيال في التعرف وفعله في التعبير .

أما إذا قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ، من منظور التعارض بين كتاب الشابي وكتاب محمد الخضر حسين ، فإن العلاقة نفسها تبدو في ضوء جديد مغاير. ولنلاحظ أن الشابي يجعل الخيال الشعري أسبق في الوجود من « الخيال اللغوي » على نحو تبدو معه العلاقة بين النوعين شبيهة بالعلاقة بين « الحقيقة والمظهر ، أو شبيهة بالتعاقب الذي يصل بين المحتوى الروحي للادراك والشكل المادي اللاحق الذي يحتويه . قد لا تختلف هذه العلاقة الثنائية ـ في جذرها الشكلي ـ عن العلاقة المماثلة التي تنفصل فيها المعاني عن ألفاظها وتسبقها في كتاب محمد الخضر حسين . ولكن القيمة التي يتصف بها كل طرف من طرفي الثنائية نفسها قيمة متعارضة بين الكتابين . وإذا كان التركيز في كتاب محمد الخضر حسين يتوجه إلى « التخييل » من حيث هو أداء لغوي متميز لمعان سابقة عليه ، فإن هذا التركيز يرد القيمة إلى المظهر المادي للمعنى أو شكله المخيل ، وليس الى المعنى ذاته أو محتواه المجرد . والحال على النقيض من ذلك عند الشابي ، ذلك لأن « الخيال الشعري » يرتبط بالادراك الروحي الذي يقع في النفس ابتداء ، أما الخيال اللغوي ـ أو اللفظي ـ فهو قرين المظهر المادي أو الصورة الخارجية التي تنقل هذا الادراك ، ولذلك تنطوي العلاقة بين الطرفين على نوع من الهيراركية ، تتركز فيه القيمة على الطرف الداخلي الذي ينتمي الى الروح والقلب والشعور أما الطرف الخارجي فهو مجرد شكل لا قيمة له إلا من حيث هو صورة للأصل ومظهر له . والمظهر في السياق الفكري الذي يتحرك فيه الشابي أدنى قيمة من الحقيقة التي يعكسها ، بل انه قد يباعد بيننا وبينها على نحو يقلل من كمال توصيلها . ولذلك خص الشابي الطرف الأول ـ من نوعي الخيال ـ بصفتي

« الشعري » و« الفني » ووسمه بكل صفات القداسة والتبجيل ، وجعله قرين نهر الانسانية الجميل الذي يبدأ من روح الانسان وينتهي بالروح الكلي المطلق للكون ، أو الله . وفي المقابل ، حصر الشابي الطرف الثاني في صفات تبدأ من اللفظي لتنتهي بتسوية بين « المجازي » و« الصناعي » .

وليس « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين ـ من هذا المنظور ـ سوى ذلك الخيال « المجازي » أو « اللفظي » ـ الخارجي الذي يرتبط بالمظهر وليس الحقيقة ويرتبط بشكل المادة وليس جوهرها الروحي . ولذلك فهو قرين « الصناعة والبلاغة » بكل ما يعتور هذين المصطلحين من مدلولات سالبة لا تفارق ذهن الشابي . واذا عدنا إلى كتاب الشابي نفسه وجدناه ينطق ذلك كله بوضوح ، فتقرأ :

« أما القسم الثاني (من الخيال) فإنني أسميه الخيال الصناعي لأنه ضرب من الصناعات اللفظية ، وأسميه الخيال المجازي ، لأنه مجاز على كل حال سواء قصد منه المجاز كما عندنا الان أم لم يقصد منه كما عند الانسان القديم . . ولا أريد أن أعرض للخيال من وجهته الصناعية ، لا من هاته الناحية ولا من تلك ، لأن لمثل هاته المباحث هواتها وأنا لست منهم ـ والحمد لله ـ ولأن كلا من هاتين الناحيتين جامد جاف في نظري لا غنية فيه ولا جمال . ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها ، ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الأمة . . ولا نستطيع أن نلمس في جوانبها ذلك النبض الحي الخفوق المترنم بأنباء النفس الانسانية وأهوائها، ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود، وأي فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلا ؟ » (ص : ٢٦ ـ ٢٧) .

واذا تدبرنا دلالة الصفات التي يلصقها الشابي بهذا القسم الثاني من الخيال أدركنا ما تتضمنه نظرة الشابي من تهوين لشأن ذلك الخيال الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين، ويزداد الأمر وضوحا عندما نصل هذا النوع الثاني (من الخيال) بأقسامه المنطقية الشكلية . ومنها ما يقوله محمد الخضر حسين من أن الخيال يتصرف في المواد التي يستخلصها من الحافظة، على وجوه شتى : أحدها تكثير القليل ، ومنها تكبير الصغير ، ومنها تصغير الكبير،ومنها جعل الموجود بمنزلة المعدوم ، ومنها تصوير الأمر بصورة أخرى ، ولهذا الأخير أربعة أحوال : أحدها تخيل المحسوس في صورة المحسوس ، وثانيها تخيل المعقول في صورة المحسوس،وثالثها تخيل المعقول في معنى المعقول ، ورابعها تخيل المحسوس في صورة المعقول . وتلك هي « فنون الخيال » في كتاب محمد الخضر حسين (ص : ٢٧ ـ ٣٦) .

وعندما يلصق الشابي بهذا القسم من الخيال صفتي ، المجازي ، والصناعي ، ويلصق بمثل هذه الأقسام صفات الجمود والقتامة ليجعل منها « مباحث جافة » لا نلمس فيها نبض « النفس الانسانية » فإن الصفات نفسها تنفي القيمة عن هذا الخيال (التخييلي) لتصبح القيمة مقصورة على الخيال (الشعري ، ذلك الذي يقترن ـ أول ما يقترن ـ بالشعور ، ويتصل ـ أول ما يتصل ـ بالقلب ، فينطوي على معرفة روحية أسمى من المعرفة الخارجية للعقل أو المنطق أو « التخييل » الذي يتبع نواهي الأول وينقسم بمقولات الثاني .

واذا كانت الصلة وثيقة بين الخيال والشعور ، عند الشابي فإن هذه الصلة هي التي تؤكد حاجة الانسان إلى الخيال ، ذلك لأن الانسان « وإذا أصبح يحتكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه ، فهو لم يزل يحتكم

إلى الشعور ، وسيظل كذلك لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس ، واحتكامه (الانسان) الى الشعور يدفعه الى استعمال الخيال » (ص : ٢٤) وإذا مضينا مع هذه الصلة الى نهايتها الحتمية تكشف المفهوم عن وضع جديد تحتله « المخيلة » لتفارق هوان صلتها بالحواس والغرائز ، وخضوعها من ثم إلى العقل في كتاب محمد الخضر حسين ، إلى سمو صلتها بالشعور وصحبتها للقلب ، في كتاب الشابي وشعره على السواء .

وبقدر اتصال الخيال بالشعور ، في هذا السياق ، يصبح كلاهما أصل الابداع وعلته ، ليصبح الشعر ـ كالأدب ـ تعبيرا عن الشعور ، فيؤكد الشابي ـ على نحو متكرر « أن الخيال الشعري منشؤة الاحساس الملتهب والشعور العميق » (ص : ٦٧) وبقدر تجاوب الشعور مع الخيال ، ليؤكد كلاهما سمو المعرفة الروحية للقلب ، بالقياس الى المعرفة الآلية الباردة للعقل ، يصبح العقل نفسه دريئة للهجوم ، في سياق أوسع يبدأ بما يقوله إيليا أبو ماضي

(٢٣) :

سيرت في فجر الحياة سفينتي
واخترت قلبي أن يكون امامي

ويصل ما يقوله نسيب عريضة [٢٣] :

فلنترك العقل حيث يبغي
فليس للعقل من شعور

بما يقوله الشابي :

عش بالشعور ، وللشعور ، فإنما
دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها
لتجف لو شيدت على التفكير
. . . .
. . . .
واجعل شعورك ، في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور
صحب الحياة صغيرة ، ومشى بها
بين الجماجم ، والدم المهدور
وعدا بها فوق الشواهق ، باسما
متغنيا ، من أعصر ودهور
والعقل ، رغم مشيبه ووقاره ،
مازال في الأيام جد صغير
يمشي ، فتصرعه الرياح ، فينثني
متوجعا ، كالطائر المكسور
ويظل يسأل نفسه ، متفلسفا
متنطسا ، في خفة وغرور :
عما تحجبه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم المستور
وهو المهشم بالعواصف .. يا له
من ساذج ، متفلسف ، مغرور
(ص : ٣١٩ ـ ٣٢١)

ليغدو هذا المنظور الجديد ـ من ناحية ـ بمثابة مواجهة أخرى للمفهوم الاحيائي للخيال ، ويغدو ـ من ناحية ثانية ـ بمثابة معيار في تحديد درجات للقيمة في فاعلية الخيال .

لقد ذهب محمد الخضر حسين إلى أن التفاضل بين المعاني التخييلية يقع على « غرابة الجامع بين الاجزاء المؤلفة ثم التوسع في الخيال وبعده عن البساطة مع الالتئام بالذوق السليم » (ص : ٥١).وذلك فهم يرجع التفاضل إلى أساس عقل صارم يرتبط بالعلاقات

(٢٣) راجع لصاحب البحث ، المرايا المتجاورة (القاهرة ١٩٨٣) ص ١٤٨ .

المنطقية التي تنبني بها الصور الخيالية ، بكل ما يتسم به بناؤها من ندرة والتئام يقرهما الذوق السليم للعقل . ولقد كان محمد الخضر حسين متسقا مع هذا الفهم الشكلي ، عندما تقبل مبدأ السرقة في المعاني التخييلية على أساس من « الكسوة البديعة » التي « تكون أدل . . . على البراعة » التي يزيد بها فضل الفرع على الأصل (ص : ٦٥ ـ ٦٩) .

وليس لمثل هذا الفهم مكان ـ بالقطع ـ في السياق الذي تتحرك فيه أفكار الشابي ، ذلك لأن مبدأ السرقة نفسه يتناقض مع الفردية أو الخصوصية التي ينطوي عليها الشعور المبدع في كل حالة . يضاف إلى ذلك أن القيمة لا تتوجه ـ في هذا السياق ـ إلى الشكل الخارجي المنطقي ، بندرته أو غرابته ، بل إلى المحتوى الروحي نفسه . ومادامت فاعلية الخيال ترتبط بالشعور ، في هذا السياق ، ومادام الشعور يتضمن معرفة أسمى من المعرفة العقلية الباردة فإن قيمة الخيال قرينة ما يتضمنه من شعور ، كما أن قيمة الشعور نفسه قرينة ما يتصف به من مدى أو عمق . ولذلك يمكن التمييز بين درجات للقيمة ـ في الخيال ـ على أساس من عمق مستويات الشعور نفسه ، ليقول الشابي :

« الخيال مصدره الشعور ، فما كان الشعور دقيقا عميقا إلا وكان الخيال فياضا قويا » (ص : ١٢٢ ـ ١٢٣) .

ولكن إذا كان الخيال الفياض قرين الشعور العميق ، في الفعل المتحد للمعرفة والابداع ، فكيف يمكن التعبير عن هذا الفعل بالكلمات ؟ قد نقول إن الخيال يصل بين المدركات في علاقات جديدة ، ويعيد تشكيلها ليخلق منها عالما متميزا في جدته واتحاد عناصره وقد نقول إن فاعلية الخيال في المدركات هي نفسها فاعليته في الكلمات ، على نحو لا تختلف فيه الفاعلية الثانية عن الأولى إلا في مستوى النظر فحسب ، ولكن الأمر لم يكن يسيرا ـ على هذا النحو ـ عند الشابي .

لقد اقترن الجانب اللغوي من الخيال ـ في ذهنه ـ بالتقسيمات البلاغية للتخييل ـ أو المجاز ـ فنفى عنه القيمة بالقياس إلى « الخيال الشعري » وفهمه ـ أي الخيال المجازي ـ بوصفه فاعلية لاحقة تجسد حدوس الخيال الأول في المكانة والوجود . ولأن هذه الفاعلية اللاحقة تتسم بالمادية وتتصل بالمظهر الشكلي الخادع في جانب من جوانبها ، ولأن الرومانسيين أنفسهم نظروا إلى اللغة عموما بوصفها أداة قاصرة في توصيل أعماق شعورنا وخصوصيته الفردية في آن فلقد وصل الشابي بين نظرته الخاصة الى « الخيال المجازي » والنظرة الرومانسية العامة الى اللغة ، وتعامل مع هذا الخيال المجازي على أساس من قصور اللغة العامة في توصيل أعماق الشعور الفردي للشاعر ، وعلى أساس من قصور المظهر المادي في آداء الحقيقة في الوقت نفسه .

ان الشاعر ـ فيما تؤكد نظرية التعبير الرومانسية ـ يبدأ فعل تعرفه وإبداعه بحالة من التوتر البالغ ، لأنه يعاني شعورا داخليا فريدا في نوعه وسماته ، وعندما يحاول الشاعر اكتشاف هذا الشعور أو التعبير عنه يصطدم باللغة التي يتعامل بها الآخرون ، إن هذه اللغة لا تصف الا ما يجمع الافراد ، ولذلك فهي تتصف بالنمطية والتعميم ، وبالقدر نفسه تتصف بالعجز في التعبير عن الشعور الخاص الفريد الذي يميز الشاعر عن الشاعر ، والشاعر عن غيره من البشر ، بل الشاعر عن نفسه في حالاته المتباينة . ولأن الشاعر يريد التعبير عن شعوره الخاص الفريد ، في لحظة خاصة فريدة ، ولأنه يريد توصيل خصوصية هذا الشعور وخصوصية لحظته إلى الآخرين ، فلا مفر أمامه من أن يلوذ بخياله ليواجه عجز اللغة ، وعندئذ تظهر الفاعلية اللغوية للخيال من منظور متميز ، ينطوي على إعادة تشكيل علاقات اللغة في

مجازات وتراكيب جديدة . وكأن الخيال بعد أن يقوم بعمله الأول بين مدركات الشعور ـ في الداخل ـ يعود ليقوم بعمله بين معطيات اللغة ـ في الخارج ـ ولكن اللغة ليست أداة طيعة في كل حال . إنها تتأبى على الشاعر كما يتأبى المظهر على أداء الحقيقة ، فتغدو اللغة معضلة تعبيرية لابد للشاعر من مواجهتها والشكاية منها في الوقت نفسه .

ولذلك كان لامرتين (الذي تهوس به الشابي في ترجمة أحمد حسن الزيات) يتوجع من عجز « اللغة الناقصة القاصرة » وتلك هي[٢٤] :

« لغة الناس التي لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم ، وإنما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء وألفاظ باردة ، تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرابها صهر المعدن الآبي على النار ، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدة كألسنة اللهيب ، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا . . . لقد كنت أجاهد . . . فقر هذه اللغة وجمودها لأني مضطر إلى استعمالها مادمت لا أعرف لغة السماء » .

ولقد عبر أعلام الرومانسية العربية عن مكابدتهم قصور اللغة بعبارات قريبة الدلالة من عبارات لامرتين فيؤكد العقاد[٢٥] ـ في « الفصول » (١٩٢٢) ـ « أن الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوي »، وكان المازني يؤكد أن كل اداة للتعبير أداة ناقصة ، لأنه من العسير على المرء » أن يعبر « بالألفاظ أو غيرها من الاصوات . . . . . عن كل مافي النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر »[٢٦]. وكتب عبدالرحمن شكري قصيدته الشهيرة « معان لا يدركها التعبير »[٢٧] وهي قصيدة تتجاوب دلالتها مع شكوى ميخائيل نعيمة[٢٨] من « نقص اللغة البشرية كأداة للافصاح عما يجول في النفس » ومع ما قاله طه حسين[٢٩] في أوائل العشرينيات :

« وقد أطيل القول فلا أقول شيئا ، وقد أتكلف تخير الألفاظ فلا أجد ما أؤدي به شيئا مما أجد في نفسي . من ذا الذي يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يحس في نفسه . . وأعترف وأظن غيري من الكتاب يعترفون بالعجز . . لأن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف ، ولأن الألفاظ التي أتيحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والاهواء التي لا تحصى » .

ويؤكد الشابي دلالة سياق هذه النصوص السابقة ، ولكنه يكيفها مع فهمه للمعضلة التعبيرية التي يواجهها الشاعر بالخيال ، فيقول :

« ان اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض ـ من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الانسان ، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الانسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية ، وآلامها وكل مافي الحياة من فكر وعاطفة وشعور ، بل انها لا

---

(٢٤) رفائيل ـ صحائف سن العشرين ، نقله الى العربية أحمد حسن الزيات (الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٦١) ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .

(٢٥) نقلا عن ميخائيل نعيمة ، الغربال (بيروت ١٩٧٥) ص ٢٥٠ .

(٢٦) ابراهيم المازني ، حصاد الهشيم (القاهرة ١٩٤٧) ص ١٠٤

(٢٧) ديوان عبدالرحمن شكري (الاسكندرية ١٩٦٠) ص ١٢١ .

(٢٨) الغربال ، ص ١٠٦ .

(٢٩) طه حسين ، لحظات ، المجلد الحادي عشر من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٤) ص ٢٠٤ .

تقتدر* على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال وانما الخيال يمدها بقوة ماكانت لتجدها لولاه . وكيف يتصور من هذه اللغة الخامدة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنبيها ذلك اللهيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الانسانية الخالدة بكل مافيه من توهج وتألق وضياء » ؟ (ص : ٢٥) .

ومن اليسير أن نصل عبارات الشابي بالنصوص السابقة ، أو أن نلمح - بوجه خاص - تجاوب أصداء ترجمة الزيات لروفائيل لامرتين في عبارات الشابي عن « اللغة الخامدة » و « المادة الباردة » و « اللهيب المقدس ».ولكن الأهم من ذلك كله أن نلمح كيف تحولت دلالة هذه النصوص إلى عون على تحديد دلالة الخيال المجازي ، في كتاب الشابي،إن هذا العون - على أي حال - لا يمضي إلى نهايته الطبيعية التي يمكن أن يؤكد معها الشابي أن الخيال المجازي ، مجرد وجه آخر لفاعلية أساسية متحدة وآنية . اذ يظل هذا الخيال قرين « الصناعة » و « التخييل » ، فيظل قرين « اللغة الخامدة » التي منشؤها هاته المادة الباردة ، ليظل مظهرا أدنى قيمة من الحقيقة الروحية التي تتصل بهذا « اللهيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس » حيث الخيال الشعري .

ويصل الشابي - من هذا المنظور - بين الشكاية الرومانسية العامة من عجز اللغة وسوء الظن الخاص الذي يكنه للخيال (التخييلي) الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين ، فتتجاوب الشكاية الرومانسية مع سوء الظن ، على نحو يسقط معه كلا الجانبين نفسه على الآخر ، ليسقط كلاهما ظله على الخيال باطلاقه ، فيقول الشابي في النهاية :

« إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الامانة السماوية مهما بلغت من الرقي والتقدم لأنها ضيقة محدودة فانية والنفس الانسانية فسيحة لانهائية باقية . وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدها بالحياة والقوة والشباب ، ولكنه مهما أمدها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء مافي النفس الانسانية من عمق وسعة وضياء » (ص : ٢٦) .

٢ - ٢

لنقل مع الشابي - إن الخيال الشعري ، نشاط للنفس الشاعرة ، يتحرك مجاله الابداعي ما بين مطلق محدود هو لانهاية الانسان (أو الروح) ومطلق كلي هو لانهاية الحياة (أو الله) فمعنى هذه العبارات - في آخر الأمر - أن الخيال الشعري نشاط معرفي يتحرك مابين قطبي الحقيقة الداخلية للانسان والحقيقة المطلقة للكون . ولكن حركة الخيال بين هذين القطبين لا تجعل العلاقة بينهما أشبه بعلاقة انقطاع بين طرفين متنافرين ، بل أشبه بعلاقة اتصال بين الحقيقة المطلقة ومجلاها في النفس الشاعرة ، فهي علاقة تنطوي معها حركة الخيال على ما يشبه الانعكاس،بالمعنى الذي يجعل الحقيقة الخارجية تتجلى في النفس الشاعرة لتصبح حقيقة داخلية ، أو المعنى الذي يسقط الحقيقة الداخلية على الخارج لتظل الحقيقة الخارجية داخلية بالقدر نفسه . وإذا استبدلنا « القلب » بالنفس الشاعرة - في هذا السياق - فإننا نظل نتحدث عن العلاقة نفسها ، بكل ما تتضمنه هذه العلاقة من تسليم بأن الموجودات حقائق داخلية في المقام الأول ، أو

* كذا في الأصل .

تسليم بـأن «القلب» أشبه بـالمرآة التي يتحـدث عنها الصوفية والتي يشير اليها بيت ابن عربي(٣٠).

قـلب المحـقـق مـرآة فـمـن نـظرا
يـرى الـذي أوجـد الأرواح والصـورا

وتحوم دلالة «القلب» ـ في شعر الشابي ـ حول هذا البعد الصوفي للمرآة. ولذلك يظل «القلب» ـ في هذا الشعر ـ قرين الشعور اليقظ الذي يسمو على العقل، وقرين الشاعر الذي يعيش بهذا الشعور:

في نـشـوة صـوفـيـة، قـدسـيـة
هـي خـير مـافي الـعـالم المـنـظور
(ص ٣٢٣)

وإذا كانت هذه النشوة التي تنبع من القلب تومىء إلى المعنى الصوفي للمعرفة، في قصيدة «فكرة الفنان» فإن الايماءة السريعة تتحول إلى اشارة موسعة، في قصيدة «قلب الشاعر» حيث نقرأ:

كـل مـا هـب ومـا دب ومـا
نـام أو حـام عـلى هـذا الـوجـود
مـن طـيـور وزهـور وشـذي
ويـنـابـيـع وأغـصـان تمـيـد
وبـحـار وكـهـوف وذرى
وبـراكـين ووديـان وبـيـد
وضـيـاء وظـلال ودجـى
وفـصـول وغـيـوم ورعـود
وثـلـوج وضـبـاب عـابـر
وأعـاصـير وأمـطـار تجـود
وتـعـالـيـم وديـن ورؤى
وأحـاسـيس وصـمـت ونـشـيـد
كـلـهـا تحـيـا بـقـلـبـي حـرة
غـضـة الـسـحـر كـأطـفـال الخـلود
(ص ٤٥٣ - ٤٥٤)

وتحوّم القصيدة كلها حول البعد الصوفي للقلب الذي يغدو مرآة، تحيا فيها عناصر الوجود الذي تنعكس فيه، على نحو يذكر بشعر ابن عربي بوجه خاص(٣١).

وإذا كانت دلالة «القلب» ـ من هذا المنظور ـ تؤكد الطرف الأول من ثنائية الروح/ الله ـ وتدنو من التصوف كل الدنو، فإن هذه الدلالة تصل الطرف الأول للثنائية بالطرف الثاني، فتحّوم حـول التصوف مـرة أخرى، لتؤكـد فاعليـة الخيال، بـل تجعل منهـا مجلى للخلق

---

(٣٠) ديوان ابن عربي (مكتبة المثنى، بغداد) ص ١٧.

(٣١) يلفتنا محمد عبدالحي الى التشابه بين أبيات الشابي والأبيات التالية لابن عربي من «ترجمان الاشواق».

كـل مـا أذكـره مـن طـلل
أو ربـوع أو مـغـان كـلما...
وكـذا الـسـحـب اذا قلت بـكـت
وكـذا الـزهـر اذا مـا ابتـسـما
أو بـروق أو رعـود أو صـبـا
أو ريـاح أو جـنـوب أو سـما
او طـريـق أو عـقـيـق او نـقـا
أو جـبـال أو رحـيـل أو رمـا
كـل مـا أذكـره مما جـرى
ذكـره أو مـثـلـه أن تـفـهـما
مـنـه أسـرار وأنـوار جـلـت
أو عـلت جـاء بهـا رب الـسـما
لـفـؤادي أو فـؤاد مـن لـه
مـثـل مـالي مـن شـروط الـعـلما
صـفـة قـدسـيـة عـلـويـة
أعـلـمـت أن لـصـدقـي قـدما

راجع:

— Muhammad Abdul - Hai, Tradition and English and American Infleunce in Arabic Romantic poetry Ithaca press, London 1982, p. 76.

الالهي . وعندما نصل هذا البيت الذي تنتهي به قصيدة « قلب الشاعر » :

ههـنا في كل آن تمـحّي
صـور الـدنيـا وتبـدو مـن جـديـد
(ص : ٤٥٦)

بـذلك البيت الـدال من قصيدة « صلوات في هيكـل الحب »

في فـؤادي الـغـريـب تخـلق أكـوان
مـن الـسـحـر ذات حـسـن فـريـد
(ص : ٣١٢)

يبدو هذا المجلى الصوفي للقلب ، من منظور يؤكد فعل الخلق الذي يقوم به الخيـال . وتتجاوب « صـور الدنيا » التي يعيد القلب خلقها كل آن ـ في البيت الاول ـ مع « أكوان السحر » التي تتخلق « في أشكال ذات « حسن فريد » ـ في البيت الثاني ـ ليؤكد التجاوب معنى « النشوة الصوفية » التي يعيد الشاعر بها وفيها خلق كل ما في العالم المنظور ويسمو عليه ، فينطوي خلقـه على عنصر » من معنى الألوهية التي تخلق (من) المادة الصماء حياة ساحرة وفلكا دائرا (أثار الشابي ص : ١٤١) .

من المؤكد أن الشابي لم يكن متصوفا بالمعنى المحدد للتصوف . ومن المؤكد أنه لم يكن على معـرفة دقيقـة بالنظرية الصوفية المتكاملة عن الخيال ـ سواء عند ابن عـربي أو ابن الفارض . ولكن القـرابـة بـين الشـابي والتصوف قرابة لافتة ، تؤكدها أهمية المعرفة القلبية في كتاباته كما يؤكدها الحاحه عـلى مبدأ « الحب » الـذي يصل بين الكائنات والأشيـاء في وحدة « شيـدت على العطف العميق » أو وحدة تنسرب في هذه الجمل الدالة من مذكراته :

« أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود ، وأشعر بأننا في هذه الدنيا ـ سواء في ذلك الزهرة الناضرة أو الموجة الزاخـرة ، أو الغادة اللعوب ـ لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة ، فتحدث أنغاما مختلفـة الرنـات ولكنها متحدة المعاني (ص ٢١ ـ ٢٢) .

قد نقول ان هذه القرابة التي تصل الشابي بالتصوف ترجع الى اطلاعه الادبي أكـثر مما تـرجع الى اطـلاعه النظري في التراث الصـوفي . وذلك صحيـح الى حد بعيد . ولكن هذه القرابة ـ على أي حال ـ تؤكد البعد الروحي للخيال الشعري من ناحية ، وتصل هذا البعد بتصور متميز للنفس الشاعرة أو « القلب » من نـاحية ثانية ، لتذوب ـ بعد ذلك ـ في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها النفس الشاعرة مع غيرها من النفوس الأدنى .

والنفس الشاعرة ـ فيما يراها الشابي ـ منبع الشعور العميق الذي ينفذ الى أغـوار الأشياء فيكشف سـترها بالخيال ، وهي القلب الذي يشف ليدرك مالا يدركـه الآخرون ، عندما يسمو فيـه الشعور ليتحـد بالجـوهر الخـالص لموضـوعه ، ويخلع الشـابي على هـذه النفس مجموعة من الصفات تجعل منها شبيهة بذلك العنصـر النـوراني الذي يهبط نقيـا من عالم المـلأ الأعلى ليعيش مغتربا في عالم الملأ الأدنى ، ولكنه يمس بنقاء عنصره كل ما يتحد معه أو ينبع منه ، فتبدو هذه النفس كأنها مجلى آخر لهذه « الورقاء » التي هبطت من « المحل الأرفع » لتعاني سجن المادة وغربة الأجساد ، في عينية ابن سينا المعروفة .

والقرابة لافتة بين هذه « الورقاء » وصورة الشـاعر التي تنطوي على رمزية « الطائر في شعر الشابي وكتاباته النثرية على السواء . ولكن صورة الشاعر ـ عند الشابي ـ لا تدنو من هذا البعد الصوفي ـ المتضمن في عينية ابن سينا ـ الا لتؤكد بعدا خاصا بسياقها أعني بعدا يتضمن هذه الثنائية الجديدة التي يتعارض فيها « الطائر المحلق صـوب الأعلى مـع » الناس الـذين ينحدرون صـوب الأدنى .

ان الشاعر الذي « يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف » ـ في كتاب الشابي عن « الخيال الشعري » ـ يتحول ـ في مذكراته الى « بلبل سماوي قذفت به يد آلالوهية في صميم الحياة ، فهو يبكي وينتحب بين أنصاب جامدة لا تدري أشواق روحه ، ولا تسمع أنات قلبه الغريب » (ص ٣٢٠) . وكلاهما يقترن برمز دال ، يتكرر في شعر الشابي على هذا النحو :

أنا طائر متغرد مترنم
لكن بصوت كآبتي وزفيري
(ص ١٨٧)

يا طائر الشعر روّح على الحياة الكئيبة
وامسح بريشك دمع القلوب فهي غريبة
وعزها عن أساها فقد دهتها المصيبة
وأنت روح جميل بين الهضاب الجديبة
فانفخ بها من لهيب السماء روحا خضيبة
(ص ١٨٤)

ـأنت قلب الشاعر المتعب بالحب النمير
ساءه موطنه الضنك ومأواه الحقير
فهفا والشوق يدنيه الى النور الخضير
ثم أمسى بين أفنان الغياض العازفة
شاعرا ينشطر الوحى الجميل
من حياته (ص : ٥٢٣)

ويتضمن هذا الرمز المتكرر ـ ضمن ما يتضمن في سياقه من شعر الشابي ـ دلالتين أساسيتين تفضي كلتاهما الى الاخرى . أما أولاهما فتتصل بهذه « الورقاء » التي تهبط من « المحل الارفع » في عينية ابن سينا ـ الى « الحياة الكئيبة ـ في شعر الشابي ـ كأنها « روح جميل » يهفو به شوقه الى موطنه الأصلي « حيث النور النضير » . والصلة وثيقة بين هذا « الروح الجميل » في شعر الشابي ـ وبين الشاعر الذي يتحول ـ في كتاباته النثرية ـ الى « روح الهي نبيل » (٣٢) ينطوي على « شيء من معنى النبوة » وعلى « عنصر من معنى الألوهة » (٣٣)،انها الصلة التي تجعل الشاعر طائرا مقدسا : يحلق حيث لا يصل البشر « ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيرة الفكر التائهة بين نواميس العالم وبهاء الوجود » (٣٤) وتحن روحه ـ دائما ـ الى الجمال المطلق الذي جبل منه عنصرها ، فتظل تفتش عنه في أي مظهر كان « فان فقدته ظلت تبحث عنه بين سمع الأرض وبصرها حتى تظفر به » (٣٥)،ويرى هذا الطائر ـ أخيرا ـ مالا يراه غيره من الطبيعة ، فهي « كائن حي يترنم بوحي السماء » في ناظره وسمعه ، لأنه يحس بما في قلبها الذي هو قلبه من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الالهي الوضيء فاذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق واذا العالم كله معبد لهذه الحياة (٣٦) .

هذه الدلالة التي تصل الشاعر بالطائر السماوي ، فتصله بالورقاء التي تتضمنها عينية ابن سينا ، تفضي الى الدلالة الثانية التي يتعارض فيها عالم الملأ الأعلى الذي ينتمي اليه هذا الطائر مع عالم الملأ الأدنى التي تنتمي اليه « دنيا الناس » على نحو يذكر معه هذا الطائر السماوي ـ

(٣٢) أبو القاسم محمد كرو ، الشابي (بيروت ١٩٦٠) ص ٢٧٣ .
(٣٣) آثار الشابي ، ص ١٤١ ـ ١٤٢ .
(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٢ .
(٣٥) الخيال الشعري ، ص ٧٠ .
(٣٦) المصدر السابق ص ٦٥ .

عند الشابي ـ بطائر سماوي آخر ، هو « عصفور الجنة » في قصيدة عبد الرحمن شكري التي نقرأ فيها : (٣٧)

ألا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان
وفي شدوك شعر النفس لازور وبهتان
فلا تعتد بالناس فما في الخلق انسان
وجد لي منك بالشعر فإنا فيه اخوان

ولذلك يحيا الشاعر (الطائر السماوي) فيما تنطق به دوال ديوان الشابي ـ « في عالم فوق الزمان » الذي تعرفه « دنيا الناس » لا يأبه لصخب « الحياة الكئيبة أو عراك المنافع في « الهضاب الجديبة » بل يصيخ سمعه الى « الصوت الالهي » داخله ، ليتكشف لـه « صميم الوجود » و « روح الكون » فتذوب روحه « في فجر الجمال السرمدي » وتنطق قصيدته « بالوحي المقدس ». ولأن هذا الشاعر يحاول الوصل بين عالمين في تحليقه بين الملأ الأعلى والملأ الأدنى يهبط على الملأ الأدنى بالمعرفة المقدسة التي تنطقها قصيدته . وعندما نتلقى ـ نحن أبناء هذا العالم الثاني ـ قصيدته بالقبول ، ونسلم أنفسنا اليها ، خاشعين كأننا نستمع « الى الوحي من لسان القدرة الازلية » (٣٨) تحملنا هذه القصيدة الى « دنيا الخيال » وتطهرنا « في نار الجمال » فنسمو على ماديتنا ، ونغدو أشبه بهذه الكائنات الشفافة التي تقول عن نفسها :

نحن مثل الربيع نمشي على أرض
من الزهر والرؤى والخيال
(ص ٤٠١)

ولكن طبيعتنا الارضية ـ نحن الذين ننتمي الى العالم الادنى ـ تباعد بيننا وبين هذا الطائر المقدس ، وطبيعته السماوية التي تنتمي الى العالم الاعلى تجعل منه نقيضا لنا ، فيصبح مقامه بيننا أشبه بمقام « النبي المجهول » ومقامنا منه أشبه بمقام شعب جاحد أنكر رسالة نبيه ، وصم سمعه عن سؤاله الملح :

أين يا شعب روحك الفنان
أين الخيال والالهام ؟
(ص ٤٢٦) .

فيتحول هذا النبي المجهول الى « صوت تائه » يهيم في البرية ، ويشدو بحزنه « كطائر الجبل » لينطق « كآبته » التي خالفت نظائرها ، ولكن على نحو يتكشف فيه حنينه الى عالمه الأول ـ « المحل الارفع » الذي هبطت منه « الورقاء » فنسمع :

شردت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما واجما مغموما
ليتني لم أزل ـ كما كنت ـ ضوءا
شائعا في الوجود غير سجين
(ص ٢٠٣)

وتظل « كآبة » هذا الطائر قرينة تشرده عن عالمه السماوي ، وحزنه قرين غربته بين من لا يفهمه ، وألمه قرين شكواه « الى الله » :

أنت أنزلتني الى ظلمة الارض
وقد كنت في صباح زاه
كالشعاع الجميل أسبح في الأفق
وأصغي الى خرير المياه
وأغني بين الينابيع للفجر
وأشدو كالبلبل التياه
(ص ٢٤٠)

ويقدر تعارض الأعلى مع الأدنى ، في هذه الثنائية الجديدة التي تفصل النبي المجهول عن شعبه الجاحد ،

---

(٣٧) ديوان عبدالرحمن شكري ، ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧ .
(٣٨) الخيال الشعري ، ص ١٠٣ .

يتعارض في الخيال مع الواقع ، ليقترن الأول بالارتفاع والسمو والتحليق والروح ويقترن الثاني بالاتضاع والجمود والمادة والجسد . ولذلك يبدو « الخيالي » في جانب منه في شعر الشابي ـ قرين مل ما يسمو بالروح وينأى بها عن وضاعة المادة وغريزة الجسد وجمود الشعب الجاحد . ويبدو « الخيالي » في جانب ثان ـ قرين « الرؤى » و « الاحلام » التي تمثل تعويضا عن « الحياة الكئيبة » أو سفرا ـ بالوهم الجميل ـ الى الموطن الاول حيث « المحل الارفع . ويبدو الخيالي » أخيرا ـ قرين « الطفولة » و « الغاب » خصوصا عندما تقترن الطفولة بالعودة الى الصورة الانسانية الاولى للاصل الانقى ، أو يقترن الغاب بالتوحد مع الواحد ، في أكثر صور الطبيعة براءة .

ويتصل أول هذه الجوانب الدلالية بالعلاقة التي تجمع الخيال والرؤيا والنشوة الروحية في قران واحد ، ينطلق معه الطائر السماوي صوب الاعلى ، ليغدو الشعر نفسه :

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنان
في نشوة الخيال الجليل
(ص ٣٨٨) .

ويتصل ثاني هذه الجوانب بدلالة « دنيا الخيال » التي تتحول الى نقيض صارم لدنيا الواقع ، حيث وضاعة المادة التي تسجن الروح وجمود الشعب الذي يجحد نبيه ، فنقرأ :

طهرت في نار الجمال مشاعري
ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس فهي سخافة
سكرى من الأوهام والآثام
(ص ٤٦٩)

والثنائية الحادة التي تقابل بين « دنيا الناس » و « دنيا الخيال » تضيف بعدا دلاليا الى « السلام » الذي يلقاه « النبي المجهول » بعيدا عن شعبه الجاحد ، خصوصا حين ينأى هذا النبي عن الآخرين ليخلق لنفسه دنيا جديدة ، يستبدل فيها بالقبح الخارجي لدنيا الناس الجمال الداخلي للقلب ، فنقرأ :

في فؤادي الرحيب
معبد للجمال
شيدته الحياة
بالرؤى والخيال
(ص ٣٩٧)

وعندما يجد « النبي المجهول » ـ المتخيل المتوحد ـ ملاذه في « الفؤاد الرحيب » يتحول عالم الخيال الى ارتحال في عالم « الحلم » ليغدو الحلم ـ بدوره ـ سفرا عن « دنيا الناس » وبديلا عنها . ولكن يصبح الحلم قرين « الوهم الجميل ، من حيث اتصالها بدنيا « الرؤى » ومن حيث تعارضهما مع دنيا الناس ، وما أن يبدأ النبي المجهول تباعده عن هذه الدنيا الأخيرة حتى يدنو من « الوهم الجميل » :

ويقوده الوهم الجميل للجة
الأحلام منها ينتقي وينضد
ويصوغ من درر الخيال قلائدا
منها السعادة في الورى تتخلد
(ص ٥٣٠)

واذا كان « الوهم الجميل » الذي يفضي الى « لجة الاحلام » (حيث تستطع « درر الخيال ») قرين ارتحال في الشعور ، أو في « معبد القلب » فان هذا الارتحال يوازيه ارتحال آخر هو مجلى له في المكان فحسب . وذلك هو الارتحال الى « الغاب » حيث التوحد في زمان ـ الشعور وعزلة المكان على السواء ، فنقرأ :

في الغاب ، دنيا للخيال وللرؤى
والشعر والتفكير والاحلام
(ص ٤٦٣)

ويمثل الغاب ـ هذا المرتحل المكاني بدنياه الدالة ـ النقيض الحالم لدنيا الناس ، في هذا السياق . يضاف الى ذلك أن دلالة الارتحال اليه تتضمن معنى العودة الى الاصل ، والرحم والمنبع ، فتؤكد معنى العودة الى « المحل الارفع » للطبيعة قبل أن تهبط ـ بدورها الى « المدنية » و« دنيا الناس » .

والعلاقة بين « الطفولة » و« الغاب » علاقة وثيقة ، من هذا المنظور ، ذلك لأن كليهما أقرب الى براءة الأصل الأول ونقائه (قبل أن يتحول « الغاب » الى « مدينة » وقبل أن تتحول الطفولة الى « دنيا الناس » ولذلك يغدو الغاب مطهرا وموحي ، يعود فيه وبه المرتحل ـ الشاعر المتوحد ـ الى براءة الطفل ، فيعاني بهجة الالهام والوحي :

* يوم مضيت أول مرة
للغاب ، أرزح تحت عبء سقامي
ودخلته وحدي ، وحولي موكب
هزج من الأحلام والأوهام
ومشيت تحت ظلاله متهيبا
كالطفل ، في صمت ، وفي استسلامي
أرنو الى الادواج في جبروتها
فأخالها عمد السماء أمامي
قد مسها سحر الحياة ، فأورقت
وتمايلت في جنة الاحلام
وأصيخ للصمت المفكر ، هاتفا
في مسمعي بغرائب الانغام
فاذا أنا في نشوة شعرية
فياضة بالوحي والالهام
ومشاعري في يقظة مسحورة
.... *

وسنى كيقظة آدم لما سرى
في جسمه روح الحياة النامي
(ص ٤٦٣ ـ ٤٦٤)

والعلاقة الدلالية التي يتواشج فيها الطفل و« آدم » في سياق هذه الابيات هي نفسها العلاقة التي يتماثل فيها « الغاب » و« الطفولة » ، على نحو تصبح معه العودة الى كليهما عودة الى الرحم المطهر الذي يعيد الشاعر « طفلا » سماويا ، يعاني بهجة التعرف الأول التي عاناها « آدم » أول خلقه ، وكما تعيدنا الدلالة المضمنة ـ في هذه العلاقة ـ الى « المحل الأرفع » الذي هبطت منه « الورقاء » ، كما هبط آدم من الجنة ، يتماثل الغاب والطفولة تماثل الارتحال المكاني في زمان الشعور ، عن « دنيا الناس » الى « دنيا الخيال » حيث « جنة الاحلام » و« نشوة شعرية » تفيض « بالوحي والالهام » ولذلك تكتسب الطفولة مدلولها الذي يصلها بدلالة الخيال ، في شعر الشابي ، فيصلها بالخاصية التي تدفع الشاعر الى أن يقول :

فاذا أنا ما زلت طفلا مولعا
بتعقب الأضواء والألوان
(ص ٤٥٢)

ويصلها بالسياق الذي نقرأ فيه : .
ان الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها وسرورها وطموحها وغرورها
لم تمش في دنيا الكآبة والتعاسة والعذاب
فترى على أضوائها مافي الحقيقة من كذاب
(ص : ١٦٣)

لنتأكد ـ في النهاية ـ صورة الشاعر الذي « يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف في ذلك العالم الشعري الذي

---

* بياض في الاصل

تتراقص من حوله أشعة الطفل وضبـاب الصباح »
(الخيال الشعري / ٩١)

٣ ـ ١

ان الأبعاد الدلالية التي يقترن بهـا الخيال في شعـر الشابي تتجاوب مع التصورات المثالية التي ينطوي عليها المفهوم في كتابه . واذا كانت الثنائية التي يتعارض فيها الخيـال الشعـري ، و « الخيـال الصنـاعي » تتميـز في الكتـاب ، لتؤكـد اقتـران الاول بـالنشـاط الـروحي لـلابداع ، وتؤكـد اقتران الثاني بالمظهر المـادي لهذا النشاط ، فان هذه الثنائية تفسرهـا وتتضح بهـا صورة « الشـاعر » في شعـر الشابي ، خصـوصـا حـين يصبح الشاعر قرين هذا الطائر السماوي ، في حركته ما بين الاعلى والادنى ، وفي حنينه الدائم الى عالم الروح وغربته بين عالم المادة . واذا كانت هـذه الثنائيـة تتضمن ـ في الكتاب ـ بعدا صوفيا يصل بين روح الانسـان وروح الكون خلال الخيال الشعري ، فان تجليات هذه الثنائية تعود لتؤكد : في الشعر ـ سمو الشعور على العقـل ، وسمو « دنيا الخيال » على « دنيا الناس » لتصبح الدنيا الاولى ـ للخيال الشعري منبع البراءة والنقاء ، ومجال التحليق والسمو ، وقرينة التوحد والعودة الى الاصل .

وتتجاوب كل هذه الابعاد ـ في نهاية الامر ـ داخل السياق الرومانسي الواسع الذي يصل الشابي بمن سبقه من ممثلي « المدرسة الحديثة » ليعود هذا السياق فيمـايز بـين مفاهيم هـذه المدرسـة ونقائضهـا التي تتجاوب ـ بدورها ـ في السياق المعارض للمدرسة القديمة . ولكن الأمر لا يقتصر ـ في هذا التمايز ـ على المفاهيم التي تحدد التصورات الخلافية حول طبيعة الخيال أو فاعليته ، في الشعر الذي تبدعه كل مدرسة ، بل يتجاوز الأمر ذلك الى مفاهيم أساسية أخرى ، ذات طبيعة تأويلية توجه العمليات التي تتضمنها قراءة التراث السابق ، بحثا عن نوع الخيال الذي تؤكده ـ أو تتصوره ـ كل مدرسة على حدة .

والفارق بين كتاب محمد الخضر حسين وكتاب الشابي فارق تأويلي ، من هذا المنظور الأخير ، ذلك لأن كلا الكتابين يصوغ مفهومه الخاص عن الخيال ، على أساس من ممارسته النظرية والابداعية في الحاضر ، ويحاول ـ في الوقت نفسه ـ أن يقرأ هذا المفهـوم في تراثـه الشعري الذي يستند اليه في الماضي ، وعلى نحو يغدو معه تأويل الماضي وجها آخر من أوجه قراءة الحاضر .

واذا كانت « المدرسة القديمة » التي ينتمي اليها محمد الخضر حسين تلوذ بصورة من التراث ، تعول عليها في فرض ثبات الماضي على تحول الحاضر ، على أساس من قداسة ما تسميه « الاسلوب العربي الصميم » وضروبه المحـدودة « في الخيـال » فمن الـطبيعي أن يعـود ممثلو المدرسة الحديثة ، الى هذا التراث ، ليعيدوا اكتشافه من نـاحية ، ويـدمروا الصـورة الجامـدة لهذا « الاسلوب العربي الصميم » وضروبه المحدودة « في الخيـال » من ناحية ثانية . والفعل الأول قرين البحث عن الأصول الحية التي تدعم حركة الجديد وتخلقه ، ليتصل التمرد على الحاضر بتجليات التجدد في الماضي ، والفعل الثاني قرين عملية النفي التي ينفي بهـا الجديـد (المحدث) نقيضه (القديم) فيدمر أصوله الجامدة في المـاضي ، ليدمر فروعه الممتدة في الحاضر . وكلا الفعلين يتضمن موقفا تأويليا ، بالمعنى الذي يجعل قراءة الماضي تتحرك على أساس من قراءة الحاضر ، أو المعنى الذي يجعـل العناصر الحية أو الجامدة ـ في التراث ـ تتحدد على أساس من تجاوبها الضمني ـ أو الظاهر ـ مع العناصر الحية أو الجامدة في الحاضر ، فتصبح قراءة التراث ـ في آخر الامر ـ تأويلا له ، على أساس من موقف محدد في الحاضر ومنه على السواء .

وينتمي كتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب »

الى جانب النفي في قراءة الماضي ، ذلك لأن الكتاب ليس سعيا وراء اكتشاف الأبعاد الايجابية أو الأصول الحية المتجددة في الشعر العربي القديم ، بل الكتاب ـ في جانبه النظري ـ مواجهة ضمنية للعناصر المفهومية الجامدة التي يمثلها كتاب محمد الخضر حسين في الحاضر ، خصوصا تلك العناصر التي رأى فيها الشابي أساس هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يفرض به أمثال محمد الخضر حسين سطوة الماضي على الحاضر . وكما تتخذ هذه المواجهة خاصيتها التأويلية التي تؤكد سلب الماضي في علاقته بالحاضر ، تؤكد المواجهة ـ بالقدر نفسه ـ حركة الحاضر في علاقته بالمستقبل .

ويتحرك كتاب الشابي ـ من هذا المنظور ـ ليقدم قراءة للتراث الشعري . قراءة تتحرك على أساس من اطار مرجعي محدد سلفا ، تبدأ منه لتعود اليه ، نافية القيمة عن كل ما يتنافر مع عناصره ، أو يعرقل بذرة المستقبل الواعد الكامنة في داخله . ومنطلق هذه القراءة هو البحث « عن الخيال الشعري عند العرب » ومجالها حقول ابداعية ثلاثة تنطوي على « الاساطير » و « الطبيعة » و « المرأة » ونوع أدبي مستحدث هو « القصة » ولا شك أن اختيار هذه الحقول له دلالته التي تتصل بالاطار المرجعي للقراءة . وتؤكد عناصره المتميزة في السياق الرومانسي العام ، كما أن اختيار « القصة » دون « المسرح » له دلالته المماثلة واذا كان الهدف القريب من القراءة هو الوصول الى « فكرة عامة عن الأدب العربي » فان الهدف البعيد هو محاولة تحديد « الروح العربية » التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ومن ثم قيمة هذا « الاسلوب العربي الصميم » الذي يصدر عنها . ولكن هذا الهدف الأخير لا يتحقق الا من خلال عملية مقارنة ، يوضع معها الأدب العربي ازاء نقيض له ، على نحو يكشف فيه كل نقيض عن حسن أو قبح نقيضه . والنقيض ـ في هذا السياق ـ يمثله بعض النتاج المترجم للرومانسية الاوربية (من مثل ترجمة السباعي « أبطال » كارلايل ، أو ترجمة الزيات ، الام فرتر ، جوته و ، رفائيل ، لامرتين . . . الخ) .

واذا كانت بداية القراءة تنطلق من الخيال (نهر الانسانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله) ومن المتخيل (الطائر السماوي الذي يؤثر دنيا الخيال على دنيا الناس) فالنهاية معروفة سلفا ، بل هي متضمنة في حركة البداية نفسها . والأمر صحيح بالقدر نفسه في عملية المقارنة التي يتحول فيها النقيض الغربي الى طرف أعلى ، يمثل بؤرة الاشارة المرجعية للفهم أو الحكم في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها « رومانسية » المدرسة الحديثة مع « الاسلوب العربي الصميم » للمدرسة القديمة ، أو تتدابر فيها « الروح العربية » و « الروح الغربية » .

وعندئذ ، تغدو أساطير العرب من قبيل الاساطير الجامدة ، فهي « جافية لم تفقه الحق ولا تذوقت لذة الخيال » وهي « أوهام معربدة شاردة لا تعرف الفكر ولا اشتملت على شيء من فلسفة الحياة » (ص ٣٨). و « من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة تفجر المنبع العذب » (ص ٢٣) .

أما الطبيعة فان شعراء العرب لم ينظروا اليها « نظرة الحي الخاشع الى الحي الجليل » وانما كانوا ينظرون اليها نظرتهم الى رداء منمق وجماد جميل و « مثل هذه النظرة لا ينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل » (ص ٧٦) وتظهر المقارنة بين الشعر العربي المترجم من الشعر الغربي ـ من هذا المنظور ـ الفارق « بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » (ص ٦٥) . ويرجع هذا الفارق الى أن

الشاعر العربي كان اذا عن له مشهد جميل عمد الى رسمه « كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله . . كأنما هو آلة حاكية » . أما الشاعر الغربي فانه يفتح مغاليق نفسه ازاء موضوعه ، ويتأمل مغزاه في الوقت نفسه . و« هذا هو علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رنينا من الصوت العربي الخافت الضعيف ، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد ، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس ، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه ، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع ، وشتان بين القشرة واللباب » (ص ١١٣) .

واذا انتقلنا من الطبيعة الى المرأة ، والصلة بينهما وثيقة ، فالنتيجة واحدة « لا سمو فيها ولا خيال » (ص ٧٦) ذلك لأن نظرة الأدب العربي الى المرأة « نظرة دنيئة سافلة منحطة الى أقصى قرار المادة ، لا تفهم من المرأة الا أنها جسد يشتهي ومتعة من متع العيش الدنى . . . . أما تلك النظرة السامية التي يزدوج فيها الحب بالاجلال والشغف بالعبادة ، أما تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الشعراء الآريين فانها منعدمة بتاتا أو كالمنعدمة في الادب العربي كله » (ص ٧٢) .

ولا يبقى بعد ذلك سوى « القصة » ولم يعرف العرب منها الا ما كان الغرض منه « اللذة والامتاع » أو « النكتة الأدبية والنادرة اللغوية » أو الحكمة وضرب المثل « وكلها أنواع قد تشبع الفهم في تصنع اللغة (المقامات) أو تصنع الحكمة (كليلة ودمنة) أو تسطح الحواس (قصص ابن أبي ربيعة الشعري) ولكنها أبعد ما تكون عن « الخيال الشعري » لأن العرب لم تجشم نفسها ـ في القصص ـ السبيل الغامضة المتعرجة التي تغوص الى أعماق الروح بل آثرت « تلك الطريق المنبسطة . . . العارية التي سارت عليها أساطير العرب وآدابهم » (ص ١٠٢) .

ومعنى ذلك كله أن الادب العربي ـ في مجمله أدب « لا سمو فيه ولا الهام ولا تشوف الى المستقبل ولا نظر الى صميم الأشياء ولباب الحقائق » (ص ١٠٣) يضاف الى ذلك أن كل ما أنتجه هذا الأدب ـ في مختلف عصوره ـ « ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب » و« أن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ الى جواهر الاشياء وصميم الحقائق (ص ١٢١) .

قد تدمر هذه النتيجة الهالة التي أحاطت بهذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي تلح عليه « المدرسة القديمة » ولكن النتيجة نفسها تنفي القيمة عن الأدب العربي القديم كله لتجعل منه نتاج « روح عربية » لم يكن لها الا أسوأ الأثر « في اضعاف ملكة الخيال الشعري » (ص ١٢٢) وأخص خصائص هذه الروح أنها تنطوي على نزعة « خطابية مشتعلة » ونزعة « مادية محضة » والخيال الشعري نقيض النزعة الخطابية بطبعه ذلك لأن هذا الخيال حركة للنفس المتأملة والشعور العميق ، والخطابة حركة للسان المندفع والانفعال العابر . و« النزعة المادية » أعدى أعداء الخيال ، بكل ما يتضمنه الثاني من سمو نوراني وشفافية روحية . واذا كانت النزعة المادية لا تعد الشاعر شاعرا الا اذا حاكى الحواس وخاطب الغريزة فالنزعة الخيالية ـ في المقابل ـ « لا تعتبر الشاعر شاعرا الا اذا كان عالما سحريا لا تنتهي أطيافه وخيالاته ولا أضواؤه وظلماته ، وتشعر فيه نفس القارىء أنها قد ارتفعت الى ما وراء الغيوم وما خلف النجوم »[٣٩] . واذا كانت النزعة الخطابية قد أثمرت « كثرة المترادفات » ـ « في الشعر العربي » و« الميل . .

(٣٩) آثار الشابي ، ص ١١٨ .

الى الايجاز » ، و « وحدة البيت » فان النزعة المادية قد أثمرت النظر الى الشعر بوصفه « وسيلة للهو وتزجية للفراغ » كما أثمرت كل هذا التلاعب الشكلي بالكلمات والأساليب .

وتأتي عملية المقارنة أخيرا - لتوضح المزيد من الخصائص السالبة التي يلصقها الشابي بالروح العربية بالقياس الى نقيضها الاعلى ، فنسمع :

- « الروح العربية لا تستطيع أن تنظر الى الاشياء كما تنظر اليها الروح الغربية في عمق وتؤدة . وسكون لأنها مادية تقنعها النظرة العجلى التي تقنع بالسطح دون الجوهر واللباب » (ص ١١١) .

- « الروح العربية متكتمة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ، ولا الظلمة أن تعانق آلامها . وأما الروح الغربية فهي منبسطة تلقى بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح » (ص ١١٩) .

ومن الواضح أن ناتج مثل هذه المقارنة يتضمن هاجسا ملحا ، مؤرقا مؤداه اذا كانت الروح العربية على هذا النحو فمن الافضل أن نستبدل بملامحها السالبة ملامح موجبة ، وأن نستبدل بأسلوبها « العربي الصميم » أسلوبا آخر ينطوي على روح جديدة ، تحمل « طلاقة الحياة والحنين الى المجهول » وبالمثل اذا كان الادب العربي « كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار ، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفس » (ص ١٠٣) فمن الافضل لنا أن نطرح هذا الادب ، وأن نتخلى عن اتباعه ، وأن نطلب أدبا جديدا « يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور ، ويعبر عن « خفقات قلوبنا وخطرات أرواحنا وهجسات أمانينا وأحلامنا » (ص ١٠٥) باختصار « ينبغي لنا ان أردنا أن ننشىء أدبا حقيقيا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظرته الى الحياة » (ص ١١٢) .

٣ - ٢

من اليسير أن نصف القراءة التي قام بها الشابي للتراث الشعري بأنها قراءة غير بريئة لا تفارق إطارها المرجعي الذي تبدأ منه لتعود اليه » ملحة على :نفي القيمة عن كل مالا يتجانس معه . صحيح أن كل قراءة هي قراءة غير بريئة في آخر المطاف . وصحيح أن القراءة المحايدة للماضي قراءة مستحيلة ، لأننا لا نفهم الماضي الا على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه ، في الحاضر الذي نحياه . (٤٠) ولكن ذلك كله لا يعني الغاء الوجود الموضوعي المستقل للماضي المقروء « بل تأكيد فاعلية الذات القارئة في ادراكها موضوعها المستقل عنها فحسب .

ومن المؤكد ان الوجود الموضوعي للماضي المقروء قد شحب الى أقصى درجة في قراءة الشابي ، وأن العلاقة بين الذات القارئة وموضوعها قد اختلت اختلالا بينا ، بل تحولت العلاقة بينهما الى علاقة تعارض ، تذكر بعلاقة الاعلى والادنى ، تلك العلاقة التي تنافر فيها « النبي المجهول » مع شعبه الجامد ، ليعود فيتدابر - هذه المرة - مع تراثه « المادي » « الخطابي » ولذلك تحول وجود الماضي المقروء الى اسقاط سالب لصورة الذات القارئة . أعني أن هذه الذات قد نفت القيمة عن موضوعها عندما لم تدرك صورتها فيه . فنفيها القيمة عن الموضوع - بهذا المعنى - نفي لوجوده الذي لا يحمل - أو يعكس - صورتها في حقيقة الامر .

---

(٤٠) راجع :

— R.E.Palmer , Hermeneutics , North Western Univ . press 1969 , p. 10 .

والأساس المعرفي الذي تقوم عليه هذه القراءة ذو صلة بالأساس المعرفي الذي يصل الرومانسية بالتصوف ، والذي تتضمنه هذه الأسطر من جبران : (٤١)

كل مافي الوجود كائن فيك وبك ولك . .
كل مافي الوجود كائن في باطنك
وكل مافي باطنك موجود في الوجود

وقراءة الشابي تستنطق التراث الشعري على أساس من عملية ادراكية لا تختلف ـ في جذرها ـ عن العملية التي تجتلي بها الأنا ـ المتضمنة في أسطر جبران ـ ذاتها في موضوعها ولكن الذات ـ في قراءة الشابي ـ تنفي القيمة عن موضوعها لأنه لم يعكس صورتها وتنفي وجوده المستقل لأنه لم يستجب الاستجابة المرآوية المباشرة التي توحد بينها وبينه .

وعلينا أن نلاحظ ـ في الوقت نفسه ـ أن هذه الأنا التي تنطوي عليها قراءة الشابي لم تكن تفتش عن صورتها في التراث الشعري ، من حيث هو معطى مستقل قابل للاكتشاف في ذاته ، ويمكن أن يتضمن ـ بذاته ـ السالب في مقابل الموجب ، في أي نوع من أنواع القراءة بل كانت هذه الأنا تفتش عن صورتها في تراث جاهز ، سبق تصنيعه من قبل ، في كتابات محمد الخضر حسين وأمثاله من ممثلي المدرسة القديمة . ولذلك فان نفي القيمة الذي نقابله في كتاب الشابي ليس نفيا للتراث المستقل الذي نعرف بعضه ، أو نحتج ببعضه على الشابي بل هو نفي لتراث سابق التجهيز ـ في كتابات الاحيائيين ومختاراتهم الشعرية على السواء .

ويبدو أن الشابي لم يلتفت ـ في حماس معارضته كتاب محمد الخضر حسين ـ الى الفارق الحاسم بين ما هو سابق التجهيز ، ابتداء ، وما هو معطى مستقل ، يتضمن احتمالات تأويلية متعددة . ولذلك قرأ الشابي تراث محمد الخضر حسين والمدرسة القديمة أكثر مما قرأ تراثه هو أو تراث المدرسة الحديثة ، ونظر الى التراث الاول على أساس النفور من الخيال الصناعي وايثار الخيال الشعري ، فكانت النتيجة قرينة النفي المطلق لذلك التراث الذي يستند اليه محمد الخضر حسين وليس هذا التراث الذي كان يمكن للشابي أن يعثر فيه على مجلى ذاته القارئة . ولم يكن من قبيل المصادفة ـ والامر كذلك ـ أن تنسرب في أوصاف الشابي التي تنفي القيمة عن ذلك التراث الاول كثير من الاوصاف التي استخدمها العقاد على وجه التخصيص في نفي القيمة عن شعر شوقي والمدرسة القديمة (ولنتذكر ـ على سبيل المثال ـ « الولوع بالأعراض دون الجواهر » و « اللباب » و « القشور » و « التفكك » وغيرها من المصطلحات الوصفية المتكررة في « الديوان ») .

وعلى أي حال ، فان الجوانب السالبة ـ في قراءة الشابي ـ لا ترجع الى الحاح ـ معارضة كتاب محمد خضر حسين ونفي قيمة تراثه فحسب ، اذ هناك جوانب أخرى تقودنا الى السياق الواسع الذي يمكننا من تأمل الدوافع التي تتحرك بها قراءة الشابي ، من منظور تجاوبها مع دوافع مشابهة لقراءات مغايرة .

ولنتذكر ـ ونحن نعرض لهذا السياق الواسع ـ أن الذين ثاروا على الشابي ، بعد أن ألقى محاضرته عن « الخيال الشعري » ونشرها كتابا ، كانوا يصلون بينه وبين أعلام المدرسة الحديثة ، ويرددون الاتهام نفسه الذي كان يوجه الى العقاد وطه حسين وجبران . وأيا كان ـ الاتهام الذي لحق الشابي ، وآذاه فيما توضّح مذكراته ورسائله ، فإن الخلاف بين الشابي وموجهي الاتهام ليس خلافا حول الماضي ذاته في حقيقة الأمر ،

(٤١) جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة (بيروت ١٩٦٤) ص ٥٨٥ .

بل خلاف حول قراءة الحاضر نفسه ، وما يترتب على ذلك من خلاف حول الكيفية التي يمكن بها قراءة هذا الماضي .

أما الشابي ـ وكان في العشرين من عمره ـ فقد كان يعي أنه يعيش في طور من « أطوار الانقلابات الكبرى » التي يريد فيها التاريخ « أن يدور دورته المحتومة الخالدة » وأن الاستجابة إلى المد الصاعد من هذه الدورة الانقلابية للتاريخ تعني « التطور والتحرر والاستحالة »،وترتبط بالدوافع التي يتوتر معها الوعي منشطرا إلى شطرين :«شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، وشطر مشوق طامح الى المجهول وما فيه »[٤٢] .

وعندما يصبح التطلع الى المستقبل ـ في هذا الطور ـ مشبوبا بلهفة الوعي على مفارقة كل ما يعوقه من الماضي ، والابحار صوب ما يلوح له من بوارق المستقبل ، تتصاعد حدة احساس الوعي بالعناصر الجامدة في الحاضر من ناحية ، وتسقط هذه الحدة نفسها على الماضي ـ خلال عملية قراءته ـ من ناحية ثانية . ولا يرى الوعي من الماضي ـ والأمر كذلك ـ سوى مجلى لما يدعم العناصر الجامدة في الحاضر ، فينفي الوعي قيمة هذا الماضي ، مسقطا بعض الحاضر على كل الماضي ، على أساس من قناعة مؤداها :

« لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب . ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة . أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة »
(الخيال الشعري : ١٠٦)

ولا تختلف دوافع عملية قراءة الماضي التي انتهى بها الشابي الى هذه النتيجة عن دوافع عمليات القراءة التي قام بها العقاد وطه حسين وجبران للماضي نفسه إلا في الدرجة فحسب . ان الفارق بين هذين النوعين من الدوافع فارق بين توتر الوعي الذي يسقط نفسه على الماضي ، مرة بالسلب وأخرى بالايجاب ، لكن باعث الاسقاط واحد في الحالين ولذلك نفى الشابي القيمة عن الماضي كله ليدفع المد الصاعد في « الدورة الانقلابية » التي يعيها ، وأثبت العقاد وطه حسين وجبران القيمة في بعض عناصر هذا الماضي ، ليدفعا المد الصاعد للدورة نفسها .

لقد أعاد طه حسين ـ على سبيل المثال ـ اكتشاف أبي العلاء ، وأعاد العقاد اكتشاف المتنبي . ولم تقتصر القراءة ـ عندهما ـ على إعادة الاكتشاف ، بل تضمنت عملية إسقاط لافتة،فكان المتنبي تجسيدا للفرد المتميز في تأبيه على الآخرين وتمرده على مجتمعه ، في عصر أصبح « الفرد الفذ » فيه مركز الكون في الاقتصاد والسياسة والفكر والادب ، بل في عصر أصبحت « عبادة بطولة » هذا الفرد موضوعا بارزا في الكتابة (ولنتذكر ترجمة محمد السباعي الباكرة لكتاب كارلايل « الابطال » وصداه اللافت)،وكان أبو العلاء نموذجا آخر لهذا الفرد الفذ في اندفاعته المذهلة ـ بأقصى درجة من القلق والتمرد ـ في عوالم الأفكار والمذاهب والعقائد . ولا يختلف جبران عن صاحبيه إلا على أساس من قلقه الروحي الخاص ، هذا القلق الذي وجد ملاذه وأسقط صورته على ابن الفارض ، وهو فرد فذ آخر « كانت روحه الظمآنة تشرب من خمرة الروح فتسكر ثم تهيم سابحة ، مرفرفة في عالم المحسوسات حيث تطوف احلام الشعراء وميول العشاق وأماني المتصوفين،ثم يفاجئها الصحو فتعود الى عالم المرئيات لتدون ما رأته وسمعته بلغة جميلة مؤثرة »[٤٣]

وإذا كانت القراءة التي قدمها الشابي قد اقترنت

(٤٢) آثار الشابي ، ص ١١٥ .

(٤٣) جبران المجموعة الكاملة ، ص ٥٦٥ .

بالنفي ، في مقابل القراءة التي انطوت على الايجاب عند العقاد وطه حسين وجبران ، فإن كلا النوعين من القراءة وجهان للوعي نفسه ، في دوافعه المتحدة العلة المختلفة المعلول . كل ما في الأمر أن هذا الوعي يؤكد القيمة في الماضي ليعود فيسلبها منه ، أو العكس ، في نوع من الانقسام الحاد بين أقصى مدى البحث عن نظير قديم وأقصى مدى البحث عن جدة التفرد . ولكن يزيد من حدة الوعي في ـ هذا الانقسام ـ نموذج الآخر ، الذي ينطوي على وعد المستقبل ، كما يطرحه الغرب (المتقدم) على الشرق(المتخلف) . ولنتذكر أن الفرد « الفذ » الذي تحولت بطولته الى عبادته ، وفرديته الى ايمان بلا نهاية ، ليس سوى مجلى لنموذج هذا الآخر الذي يخايل الوعي المنقسم على نفسه بحلم المستقبل ، ويبشره بقرب وصول « الدورة الانقلابية » ـ في تاريخه ـ الى كمالها ـ ويقدر اسهام هذا الاخر في حدة التمرد على عناصر الحاضر الجامدة ، بفاعلية التضاد بين المتقدم والمتخلف،يسهم هذا الآخر في توجيه قراءة الحاضر والماضي على السواء ، فيتحول الى ما يشبه النموذج الأعلى الذي تتقمصه الذات القارئة لهذا الوعي المنقسم ، في نفيها القيمة عن الماضي كله ـ كما فعل الشابي ـ أو اثبات القيمة لبعض عناصره ـ كما فعل العقاد وطه حسين وجبران .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبحث العقاد وطه حسين وجبران عن تجليات مشابهة لنموذج هذا الآخر في تراثهم ، وأن يرد العقاد عبقرية ابن الرومي الى أصله الرومي ، والى ما يتميز به الجنس الآري ـ عن الجنس السامي ـ من عمق وانطلاق في الخيال (هذا التميز الذي أكده العقاد قبل ذلك في تقديمه الديوان الثاني لرفيقه عبدالرحمن شكري ـ ١٩١٣)[٤٤]. ويتحدث طه حسين ـ بعد العقاد ـ عن « تغريب الشعر العربي » الذي قام به شعراء المهجر خصوصا جبران ، ليرى ـ في هذا التغريب ـ « تشريفاً للشعر العربي ورياضة للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسيغا ما لم يتعودا أن يسيغا من قبل »[٤٥].

والعقاد هو الذي قال ـ في تقديم الديوان الأول للمازني ، عام ١٩١٣ ، في القاهرة[٤٦] :

« لقد تبوّأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي » .

وطه حسين هو الذي قال ـ في تقديم أطروحته عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » ، عام ١٩١٧ ، في باريس :[٤٧]

« إني أعتقد بمنتهى اليقين أن تأثير أوربا ، وفي مقدمتها فرنسا ، سيعيد الى الذهن المصري كل قوته وخصبه » .

وكلاهما قد تعارك ـ مع الآخر ـ عراكا نقديا لافتا ، جر اليه الخصوم والانصار ، بعد ذلك ، تحت عنوان « اللاتين » و « السكسون » ، أو تحت قناعين لهذا الآخر على السواء .

وقراءة الشابي لتراثه جانب من جوانب هذا السياق العام . ينسرب نموذج الآخر فيها ليصبح النموذج الأعلى

(٤٤) لمزيد من التفاصيل راجع :

— M.Abdul-Hai, op. cit, pp. 129 — 134.

(٤٥) طه حسين ، حديث الاربعاء (القاهرة ١٩٦٢) ٣/١٤٦ ـ ١٤٧ .

(٤٦) ديوان المازني (المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة) ص ١٣ .

(٤٧) طه حسين ، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، المجلد الثامن من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٥) ص ١٦٦ .

الـذي تتحدد بـالقياس إليـه قيمة المـاضي الشعري ، فتتحد الذات القـارئة بهـذا النموذج ، أو تتقمصـه ، وتنطلق باحثة في التراث عن ما هو صدى له ، أو ما هو صورة مسقطة لها بعد اتحادها بـه ، فتنتهي القراءة الى النفي المطلق للقيمة ، وتختتم بنبرة تذكـر بالنبـرة التي افتتح بها طه حسين كتـابه « في الشعـر الجاهـلي » منذ سنوات ثلاث فحسب . ولكن على نحو اكـثر حدة ، فنسمع :

« ذلك رأيي في الادب العربي وفي موقفنا تجاهه ، أقـوله لأنـه الحق وإن كنت أعلم أنـه سيغضب طائفة كبيرة ممن يؤثرون الحياة في أكناف الدهور الغـابرة ، حيث السكينـة التي لا تصم الآذات والسبات الذي لا يستفز الحياة ، ولكنني في غنية عن سخط هاته الطائفة من الناس وعن رضاها ، لأنها تقدس كل ماض وتعبد كل قديم لا لأن فيه حقا ونورا ولكن لأن رداء القدم يكسب مهابـة الماضي وجلال التاريخ ، أنـا في غنية عن مثـل هاته الطائفة من الناس » (ص ١٢١) .

من المؤكد أن الشابي كان سيرضي هذه الطائفة التي يتحدث عنها ، لو بدأ بداية شبيهة بالبداية التي انطلق منها احمد شوقي - النقيض الاحيائي في الابداع - عندما قال (في العام الـذي صدر فيـه) « الديـوان » للعقاد والمازني) :[48]

والله مـا مـوسـى ولـيـلاتـه
ومـا لمـرتـيـن ولا جـيـرزيـل
أحـق بـالـشـعـر ولا بـالهـوى
مـن قـيس المـجـنـون أو جـنـيـل
قـد صـوروا الحـب وأحـداثـه
في الـقـلب مـن مـسـتـصـغـر أو جـلـيـل
تـصـويـر مـن تـبـقـى دمـي شـعـره
في كـل دهـر وعـلى كـل جـيـل

فيفضل قصائد جميل بثينة على « ليـالي » ألفرد دي مـوسيـه وقصـائـد مجنـون ليـلى عـلى قصتي لامـرتـين « جيرازيبلا » و (رفائيل) أو يقول كلاما شبيها بما قاله محمد الخضر حسين قبله بسبع سنوات عندما قارن - في كتـابه - بـين تشبيه لفيكتـور هـوجـو وتشبيـه لمعـروف الرصافي . ولكن الشابي صدم هذه الطائفـة ، عندمـا عارض كتاب محمـد الخضر حسـين ونقض نظرتـه الى الخيال ، وعندما تصاعد بلامرتين - ومن شابهه بالطبع - الى أعلى عليين ، وهبط بشعر أمثال المجنون وجميل الى أسفل سافلين ، ونفى أن يكون العرب قد صوروا الحب وأحداثه في القلب ، من مستصغر أو جليل فهم جفاة غـلاظ الأكباد ، مـاديون ، لا ينـظرون إلى المـرأة الا بوصفها لعبة للهو الجسد . وهل نجد بين هؤلاء العرب فيما يقول الشابي - شاعرا « يعبد في محبوبته ذلك الجمال الروحي المجسد » كما يقول لامرتين ؟ (ص : ٩٠)

والاجـابة عن سؤال الشـابي معروفـة ، تردنـا الى « الـوسط الطبيعي » الـذي حرم العـرب من « النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الأريين » من ناحية - وإلى النزعة المادية التي أجدبت الخيال - نهر الانسـانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله - من ناحية ثانية . والشابي - في كلتا الناحيتين - تلميذ مخلص للعقاد (أبيه الفكري) وجبران (أبيـه الروحي) فـالأول علمه أن الجنس الآري صانع أسـاطير وشعب خيـالي ، بحكم وسـطه الطبيعي الـذي يوحد بين الجميـل والجليل ، والثاني علمه : أن « الانسان كائن منتصب بين اللانهاية في باطنه واللانهاية في محيطه » وأن للتخيلات رسـوما كائنة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس » .[49]

(٤٨) محمد صبري : الشوقيات المجهولة (القاهرة ١٩٦٢) ٢/١٧٣ .

(٤٩) جبران : المجموعة الكاملة ، ٥٨٨ ، ٢٩٢ .

حول الأغتراب الكافكاوي ورواية "المسخ" نموذجاً

ابراهيم محمود

هناك من يقول : البداية دائماً صعبة ، اذ أنها تعتبر مفتاح الموضوع المطروح للمناقشة ، أما أنا فأرى أن المواضيع المجردة الادبية بصورة خاصة ، يمكن ايجاد أكثر من مفتاح واحد للدخول الى قلب الموضوع ، شريطة وجود رابطة بينه وبين المشكلة المطروحة للمناقشة والمطلوب ايضاحها ، وبالنسبة لموضوعي هذا ـ وأعتقد أنه متشعب ورحب جدا ـ يمكن استخدام أكثر من مفتاح واحد للوصول الى لب المشكلة ورأيت هذه الكلمة ـ لأندريه جيد ـ من كتابه (ثيسيوس) مناسبة لذلك ، حيث يقول على لسان احدى شخصياته (ولكن ما سر هذا كله أيها الاله الواضح ؟[1] ما أصل هذا العناء ؟ ما أصل هذا الجهد ؟ ونحو ماذا ؟ ما عله الوجود ؟ وما علة البحث عن علة لكل شريء ؟ كيف نتجه ؟ وأين نقف ؟ متى نستطيع أن نقول لقد انتهى كل شيء آمين ، كيف الوصول الى الاله حين نبدأ من الانسان ؟ واذا بدأت من الاله فكيف أصل الى نفسي ؟ ولكن أليس من الممكن أن يكون الاله من صنع الناس كما أن الناس من صنع الآله ؟ في مفترق الطريق هذا ، في قلب هذا الصليب يريد عقل أن يثبت .

علام تعبر هذه الأسئلة ؟ انها تعتبر عن معاناة الانسان ، وهو مرمى في هذا الكون الواسع الشاسع ، وتعبر أيضا عن فضوله لمعرفة كل شيء ، وعن قلقه المرتبط بعمره المحدود .

باختصار انها تعبر عن لا معنى الحياة عنده ، ولكن هل هذا هو كل شيء ؟ ألا يمكن أن نربط استفهاماته بالمزيد من استفهامات أخرى ، ونقترب من اطار الواقع أكثر خارجين عن دائرة التجريدات . ألا يمكن أن نربط العناء بجذر مغروس في قلب الواقع الاجتماعي وكذلك الجهد ؟ ألا يمكن ربط السؤال المتعلق بسر نهاية الوجود أو بدايته بالواقع بالذات ؟ ألا يمكن ايجاد أسس واقعية لكل الأسئلة التي تحلق فوق مستوى العلاقات الاجتماعية ، دائرة في فلك من الأفكار المجردة ؟ هذه

(١) جيد أندره : أوديب وثيسيوس ـ ترجمة : طه حسين ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط ٢ ـ أيلول ـ ١٩٧٧ ـ ص ـ ١٦٨ .

الأسئلة هي التي ستكون نقاطا مضيئة في بحثنا هذا . . ولكن قبل كل شيء لا بد من توضيح نقطة معلقة بسر الوجود الانساني وهي أن الانسان مهما اكتسب معرفة ومهما نما وقوى ، يبقى هناك شيء ما يقلقه يدخل في نسيج وجوده - بالمعنى الوجودي للكلمة ، ولعل هذا الشيء هو باق الى الأبد - انه السؤال عن معناه كانسان ، محدود القوة نسبي في معرفته - مهما كانت ألمعيته - قصير في عمره بالقياس الى عمر الانسان - وهذه النقطة هي التي أوجدت وولدت - ما ندعوه بالاغتراب - فالانسان يعيش الاغتراب قليلا أو كثيرا ، بل يعيش فيه الاغتراب . . . وخاصة في مجتمعنا المعاصر . . .

ومادام عمر الاغتراب هو عمر الانسان ، فلا يمكن أن نتناوله من كل جوانبه ، في كافة مجالات المعرفة في الفلسفة والفن والأدب والثقافات المختلفة - وخاصة في مقال محدود كمقالنا . . . وهو الذي خصصت له كتب ومجلدات ، حيث يندر أن نقرأ كتابا مهما كان طابعه ومضمونه ، دون العثور على جذر من جذروه ، ويندر أن نسمع كاتبا أو مفكرا أو ناقدا . . . الخ يحدثنا عن موضوع ما ، دون أن نجد فيها يحدثنا عنه ، عن مرتكز من مرتكزاته . . . أن الاغتراب من طبيعة الانسان ، بل يمكن القول - والتوكيد على ذلك - أنه دافع أساسي من دوافعه ، وهو يختلف من انسان لآخر ، ومن عصر لآخر ، وذلك لأنه يتلون بطبيعة صاحبه ، وبطبيعة المجتمع بما فيه من مؤسسات سائدة ، وبطبيعة العصر بقيمه وأعرافه ومعارفه - وما دام الاغتراب متشعب الجوانب ويمثل هذه الشساعة ، فلا يمكن أن نفيه حقه بحثا وتحليلا وتوضيحا ، وخاصة أنه يعتبر من أعقد القضايا والمشكلات التي يواجهها الانسان - المعاصر خاصة وهو ما سنوضحه لاحقا - كما أنه شديد التأثير في الانسان . . حيث نجد كل شخص له موقف محدد تجاهه يتعلق - بمنظوره للحياة بكل جوانبها المختلفة . . ولهذا كان التحديد بسبب :

١ - تعيين الأسس التي يمكن الاعتماد عليها ، وهي قائمة أساسا على - أرض الاغتراب .

٢ - عدم الولوج في متاهات ترهق الفكر وتخلخل الموضوع وتبعث على الفوضى .

٣ - معرفة الطريق بكل ما فيها من صعوبات ، ومحاولة دراستها ، وتحديد ما يمكن مساعدتنا على المشي فيها - من معلومات وشواهد - أي عناصر ارتكاز - تجعل الموضوع حيا - وكافكا هو موضوع المناقشة - وهو من أكثر الكتاب فرادة وغرابة وتميزا في علاقتهم بالاغتراب وتعاملهم معه ، وارتباطهم به - بل هو من أكثر الكتاب غموضا ومبعثا للتساؤلات العديدة التي ترتبط به .

١ - كونه يهوديا .

٢ - كونه كان على الاطلاع بكل ما يدور من أحداث سياسية - على الساحة العالمية - العربية خاصة - والفلسطينية بصورة أخص باعتبارها كانت (طريدة) الامبريالية وربيبتها الصهيونية - وهذه النقطة تعتبر من أخطر النقاط في حياته وفي منهجه الادبي ونتاجه الفكري ، التي يتناولها النقاد في دراساتهم له .

٣ - كونه يتميز بفرادة في اسلوبه الادبي وفي غموض نصوصه .

٤ - كونه عايش أخطر الأحداث السياسية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدها العالم في الثلث الأول من القرن العشرين وخاصة تتويج الرأسمالية بالامبريالية وظهور الثورات التحررية الكبرى في هذا القرن والمجابهة بين الدول المستعمرة والدول المستعمرة ، وقد تأثر بها وأي تأثير في حياته كلها .

٥ - وباعتبار أن كافكا كان مجموعة علامات استفهام كبرى . . سنحاول أن نحدد الموضوع أكثر - دراسته في جانب معين من جوانبه .

حتى نستطيع أن نحدد ما نريد - أي دراسة روايته - المسخ - فقط - ولكن هذا لا يعني أننا سنهمل الجوانب الأخرى من حياته ، والمرتبطة بنتاجه الأدبي ، بل سنحاول توضيحها باختصار ، ونعود اليها بين الحين والآخر حين يتطلب الأمر ذلك - وهو لابد منه - لأن مجموع ما ينتجه الكاتب أو الفنان بشكل عام ، هو يشكل بناء واحدا متكاملا ، كل لبنة ترتبط بالأخرى

ارتباطا عضويا ، والا فلا يمكن الوصول الى نتيجة تعطي وضوحا للمشكلة المطروحة والمطلوب توضيحها واستجلاؤ ها ، كما أنه لابد وقبل كل شيء من تحديد ـ الاغتراب ـ وماذا يعني ـ لنقل : وضع مقدمة تاريخية عنه ، وهو ما يعطي لموضوعنا بعدا أعمق واستجلاء أكثر ـ كما أن الذي دعانا الى ذلك هو كثرة الدراسات التي تناولته من جانب علاقته : بالصهيونية ـ هل هو يهودي أم صهيوني ؟ـ٢ـ هذه الدراسات التي ركزت أكثر ما ركزت على بعض الجوانب في نتاجه تحت تأثير فكرة مذهبية محددة ، واعتماد رؤ ية ذاتية نحو ذلك وخاصة قصته (بنات آوى وعرب) وبعض شذرات من مذكراته كما جمعها ونسق فيما بين فقراتها ـ صديق كافكا اليهودي (ماكس برود) ـ أما لماذا ـ المسخ تحديدا باختصار ـ لأنني لم أجد الا القليل من الكتاب الذي تناولوها ـ بل جاء ذلك باشارة شبه عابرة ـ وحتى اذا كان قد سلط عليها الضوء فهو ضوء معتم . . وقد وجدت في ذلك فرصة سانحة لاستجلاء جوانبها . . فهي غنية جدا بعناصرها وأفكارها وعمق شخصياتها ومضمونها أيضا ـ اذاً يمكن ترتيب الموضوع على الشكل التالي :

١ ـ حول الاغتراب بشكل عام .
٢ ـ كافكا والاغتراب بشكل عام أيضا .
٣ ـ دراسة الاغتراب في روايته ـ المسخ .

١ ـ حول الاغتراب بشكل عام :

أ ـ حول تعريف الاغتراب :

يمكن القول أن من أصعب المشاكل التي تعترض الانسان ، هي تلك المسائل التي لا يمكن اعطاؤ ها حلا قاطعا والجزم بذلك ، وخاصة اذا كان الجدل حولها دائرا بين مفكر وآخر ـ والاغتراب من أكثر المسائل اثارة للجدل ، لا بسبب غموض معناها ، بل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها وبسبب اتساعها وكثرة استعمالها ، ولكن هل معنى ذلك أننا لا نستطيع أن نبحث عن جذور هذه الكلمة (الاصطلاح) ؟ يمكن ذلك . ولكن لابد من القول : تبقى العملية اجتهادا ، ويبقى الباب مفتوحا أمام الآخرين ـ تجاهها ، فالمجردات الفلسفية ليست قوانين عملية ، انها قابلة للتطوير مع اتساع المعارف الانسانية ، وتقدم الوعي البشري ، من جهة أخرى يمكن القول : صحيح أن كلمة الاغتراب تشكل مجالات عدة الا أنها لابد أن تشترك في نقطة واحدة تعود اليها في النهاية ، وهو ما سنوضحه . . . . في كتابه (الاغتراب) يبحث ـ ريتشارد شاخت ـ في معنى الاغتراب ، ويمكننا توضيح ذلك باختصار في النقاط الآتية :

١ ـ الاصل اللاتيني لكلمة اغتراب هو Alienation وأحد استخدامات هذه الكلمة يرتبط بما يتعلق بالملكية أي أن فعل Alienate يعني نقل ملكية شيء ما الى شخص آخر .

٢ ـ يمكن لفظ الاغتراب بمعنى الاضطراب العقلي ـ فالمغترب قد يكون فاقدا وعيه أو مشلولا أو هناك قصور في قواه العقلية أو حواسه (كنوبات الصرع مثلا) .

٣ ـ هناك استخدام آخر للاغتراب بمعنى الغربة بين البشر ففعل Alienare يفيد معنى التسبب في فتور علاقة ودية مع شخص آخر أو في حدوث انفصال . . الخ .

٤ ـ ترتبط كلمة الاغتراب بالغربة Entfremung وهذا الاصطلاح يعني التغريب vertremdung (وسوف نوضح لاحقا معنى التغريب عند برشت) أو السطو أو السلب ـ وهو يضع اللفظ الالماني fremd مقابل اللفظ اللاتيني alienus واللفظ الانجليزي alien حيث يعني الانتماء الى آخر أو التعلق به (٢). . . . . الخ .

بقي أن نوضح معنى كلمة الاغتراب في اللغة الفرنسية ـ وهو ما يزيد من وضوح الكلمة . . الاغتراب

(٢) شاخت ريتشارد : الاغتراب ـ ترجمة : كامل يوسف حسين ـ المؤسسة العربية ـ بيروت ـ ط ـ ١٩٨٠ ـ انظر ـ الخلفية اللغوية والفكرية والاغتراب ـ ص ـ ٦٣ ـ وما بعدها على ذلك .

يقابل Alienotion وهذه الكلمة بالذات تعني النفور أحيانا - فالنفور بين شخصين يعني أن كلا منهما غريب عن الآخر ، أي يعيش حالة اغتراب وأحيانا الكراهية فالنفور يرتبط بالاغتراب ويولد الكراهية ، وأحيانا ثالثة - العداوة فالاغتراب يرتبط بالعداوة ، أو يولدها . . وتعني هذه الكلمة أيضا (ارتهان أو استلاب أي : حالة شخص يصبح بفعل ظروف خارجية : اقتصادية أو سياسية عبدا للأشياء ويعامل هو نفسه كشيء[٣]) وهذه الكلمة مرتبطة بلفظ Aliene الذي يعني (معتوه) أو (مختل) فما دام الشخص مختلا عقليا فهو مغترب عن ذاته وعن العالم الخارجي ، ومرتبطة بفعل Aliener الذي يعني ملّك أو تنازل عن . . أو باع . . الخ - فالمغترب يعاني من نقص في شخصه وقد يكون في عقله ، أو مرتبط بحق من حقوقه . . وهذا يعني أنه مستلب نتيجة هذا النقص أو هذا التملك . . . ونتيجة لما سبق يمكن تثبيت النقاط الآتية المتعلقة بالاغتراب من خلال الأمثلة :

١ - لنفترض أن (س) هو عامل و (ص) رب عمل مستغل . يصبح عندئذ توضيح حالة الاغتراب المتعلقة بها على النحو التالي :

ان (س) مغترب عن كل ما يقوم به من عمل ، كما أنه مغترب عن كل ما يصدره رب العمل من قرارات تتعلق بالعمل - باعتبارها تجسد مصلحته فقط ، وهو كذلك مغترب عن - الآخرين - الذين يعمل معهم - بسبب الجو اللا انساني الخانق الذي يحتويهم - وعن رب العمل نفسه ، لأنه لا توجد أية رابطة بينهما ، سوى رابطة الكراهية والحقد والعداوة ، وهذه من مولدات الاغتراب بالذات كما أن رب العمل يعتبر مغتربا عن العمال ، لأنه يجسد الملكية في ذاته ، وهو مصدر الكراهية فالقرارات التي يصدرها تمثل مصلحته الانانية باسم الملكية . . ولذا هو مغترب عن ذاته أيضا كانسان يشعر بعذابات - الآخرين - ومعاناتهم ويعرفها .

٢ - مثال آخر على حالة أخرى من حالات الاغتراب وشرحه بعدئذ : (س) مواطن عادي في مجتمع (ص) تمتاز قوانينه بأنها تمثل مصالح أقلية أو فئة محدودة من عامة هذا المجتمع . في هذه الحالة لا توجد أية علاقة بين (س) و (ص) سوى كون (س) يعيش في (ص) وكون (ص) يضم (س) بين ظهرانيه وتوضيح حالة الاغتراب لـ (س) يصبح على الشكل التالي :

أ - (س) مغترب عن (ص) بقوانينه التي تضيق الخناق عليه ، وتحجز حريته ، فبقدر ما يصدر من قوانين تمثل هذه الأقلية الحاكمة ، تصغر حدود شخصيته الانسانية وتتقزم حريتها . . ثم أن (س) يعتبر (ص) كابوسا على صدره ومكروها ومعاديا لجوهر انسانيته ، كونه لا يهتم به الا باعتباره تابعا ليس له شأن ، وهو بمقتضى وجوده كمواطن عادي يمارس مهنة صغيرة ، ينفذ هذه القوانين رغم أنفه دون أن ينال حقه الكافي مدنيا أو قانونيا ، انه لا يملك بعدا سياسيا أو اجتماعيا أو فكريا كونه لا يملك حرية التصرف باعتباره مأمورا ، وهذا يؤدي الى تشويه ذاته ، واغترابه عن هذه الذات ، ذاته الانسانية . . وتصبح التصرفات التي يقوم بها مختومة بالارغام . . لأنه يقوم بهذا العمل لا ذاك لأنه مجبر بذلك . . وما دام هو كذلك فهو خال من أهم صفة من صفات الانسان بل هي أولى الصفات التي تجعل الانسان مسؤ ولا عما يقوم به من عمل بدني أو فكري ألا وهي الحرية . . من ناحية أخرى يصبح فردا يفقد طابع انسانيته ، وينظر الى الآخرين اما كأفراد مثله مغتربين عن مجتمعهم وعن ذواتهم ، أو كأعداء بسبب آلية النظام وخلوه من العلاقات السوية . . ثم ان (س) يعيش حالة قلق وسأم باستمرار ، لانه يتوق باستمرار الى حريته المفقودة ، وكلما ابتعد عنها زاد اغترابه وتقزمت ذاته من الداخل . . ما دام - نظام الاقلية - قائما .

٣ - مثال ثالث من حالات الاغتراب وشرحه بعد ذلك . . (س) مفكر أو كاتب أو فنان . الخ في (ص)

---

(٣) نقلاً عن قاموس - المنهل - تأليف . جبور عبد النور - د. سهيل ادريس - دار الآداب - بيروت - ط ٥ - ك ٢ - ١٩٧٩ - ص ٣٥ .

كمجتمع . . السلطة بيد فئة محدودة ـ أقلية من عامة الشعب . . هذا المفكر ينضم الى صفوفها ، ولكنه يجسد مصالحها في كتاباته ، يعتبر نفسه بوقا لها كي تقبله في طبقتها . . وهذه الحالة من الاغتراب ، يمكن شرحها على الشكل التالي :

ما دام هذا المفكر الذي يتملق النظام ويمدحه ، مستمرا بهذا الشكل فهو سيبقى مغتربا عن ذاته ، انه يكتب ما لا يؤمن به ، فقط من أجل مصلحته المادية ، بحيث يتنازل في كل خطوة ـ يخطوها تجاه النظام عن جزء من ذاته ، ويكبر اغترابه عن نفسه ، فبقدر ما تكون كتاباته معبرة عن رغبات القائمين على تسيير شؤون المجتمع في الجهاز الاعلى في الدولة ، بقدر ما تكبر الهوة بينه وبين ذاته ، انه يمارس سطوا ذاتيا على ذاته ، والقائمون على تسيير دفة الحكم تكون علاقتهم معه على أساس المقايضة ان صح القول . . انه لا يقدم لهم كلمات ، وانما يبيعهم ذاته وهم لا يفتحون له قلوبهم ، وانما جيوبهم . . أي لا ينظرون اليه كشخص ينتمي الى طبقتهم وانما ـ كعامل ـ يبيعهم فكره (ذاته) وبالمقابل يأخذ أجرا ماديا ـ لاكرسيا في صفهم . ولهذا فعند حدوث أقل خطأ من جانبه . . يصبح خارجا ـ كأي عامل . . لا يعجبه رب العمل ويطرد بعدئذ . .

٤ ـ يمكننا أن نذكر هنا مثالا رابعا عن حالة الاغتراب نسميها باغتراب الوعي conscience فاذا كان (س) يمثل شخصا جاهلا أميا ويمثل (ص) منظومة المعارف والمعلومات يبقى الاغتراب كبيرا هنا . . فـ (س) مغترب عن عالم المعرفة اغترابا شاملا وهذا يعني أنه لا يعي شيئا عما حوله وعما يوجد داخله . انه مغترب عن ذاته وعن العالم معا ـ فبقدر ما تكون مساحة وعيه ضيقة ، بقدر ما يكون استيعابه للمعلومات الخارجية قليلا . . ويكون تقديره لكل ما حوله من أمور خاطئا . . .

٥ ـ يمكننا ذكر اغتراب آخر ألا وهو الاغتراب القيمي . فالمغترب عن القيم Valeur يسطو على ذاته باستمرار فالذي يكذب يغترب عن الصدق كقيمة انسانية عليا . . والذي ينافق ويجامل الآخرين ويرائي ويدعي أنه يحب النظام مثلا وهو عكس ذلك من أجل مصلحة شخصية يغترب عن الموضوعية والتقييم الايجابي للامور . . الخ .

ب ـ الاغتراب في الفلسفة :

يقول ـ ريتشارد شاخت ـ (ان الاغتراب هو واحد من أضخم المشاكل التي تواجهنا اليوم ـ حيث يذكر ما يعلنه المعلقون الاجتماعيون ـ فهي متمثلة في الهوة بين الاجيال في ظاهرة شباب الهيبيز ، في الحركة المناهضة للحرب ، في أزمة الثقة السائدة ، في تحدي السياسات القديمة التي بدأت مع ترشيح السيناتور مكارثي ، وفي حركتي الثقافة السوداء ، والقوة السوداء ، اننا نسمع عن الاغتراب في معرض الانتقادات التي توجه الى طبيعة العمل في الصناعة الحديثة وفي المنظمات البيروقراطية ، الى ماهية الحياة في المجتمع البورجوازي الذي تشكل الطبقة المتوسطة لحمته وسداه ، الى العلاقة بين الحكومة والمحكومين والى اهمال وتشويه بيئتنا الطبقية ، وغالبا ما نواجه الاشارات الى الاغتراب بصدد تفاقم السطحية وافتقاده الحميمية في العلاقات بين الناس ، تفتيت مكونات حياتنا ، اعاقة مسار النمو الشخصي للافراد ، الوجود المنتشر لسمات الشخصية العصابية ، أو اللا انسانية ، غياب الاحساس بجدوى الحياة وتفاقم ظاهرة الالحاد ، وليس هناك على وجه التقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم تتم مناقشته من خلال مفهوم الاغتراب ، وأيا كانت الدرجة التي وصل اليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر فانه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر (٤) رغم طول هذه المقدمة الا أنني رأيتها مناسبة لاحتوائها على نقاط كثيرة تسلط الضوء على ما نريد توضيحه فالاغتراب داخل نسيج كل شيء . . وكلما تقدمت

(٤) شاخت ريتشارد : الاغتراب ـ ص٥٦ .

المجتمعات البشرية ، أصبح الاغتراب أكثر حدة بسبب كثرة الوظائف وتعقدها وزيادتها باستمرار ان الفلسفة كونها ـ أم العلوم ـ كما يقول (هنتر ميد) تعطينا نتائج جمة حول مفهوم الاغتراب وتطوره وآثاره . . من خلال ممثليها وهم كثر عدا عن كونهم ينتمون الى مذاهب وتيارات فلسفية متعددة ، كل مذهب وكل تيار له بياناته ومبادئه التي تجسد الايديولوجية محددة في المجتمع . . ولابد من القول أنه لا يمكن الحديث بشكل كامل مهما أوتيت سعة اطلاع ومعرفة وقوة عنها ، فتاريخ الفلسفة وعمرها ، هو تاريخ ميلاد الانسان وعمره . . ولهذا سوف أحاول تحديد هوية الاغتراب عند أهم الفلاسفة وعلماء الاجتماع عبر العصور وباختصار شديد ، حيث يمكن تحديد هوية الفيلسوف وعالم الاجتماع بعد ذلك . . . . لدينا ـ افلاطون مثلا ـ فقبل كل شيء ، كان مغتربا عن أخلاقيات عصره ومجتمعه ، وكان يدعو الى اقامة نظام جديد في كتابه (الجمهورية) فجمهوريته يجب أن يحكمها فلاسفة ، والا فالعدل لن يتحقق حسب زعمه ، وما اعتبار الواقع ظلا لفكرة كانت تتمحور في ذهنه طوال حياته سميت (بالمثال الا تأكيد على وجود الاغتراب (فالفكرة المثال) هي الصورة الحقيقية التي كان أفلاطون يريد تحقيقها . . واعتبار الواقع ظلا أو شبحا ، يعني عدم وجود تجانس بينه وبين المجتمع الذي يحويه ـ وقبله ـ سقراط ـ أما أشعاره (اعرف نفسك) فتعتبر نموذجا حقيقيا للاغتراب . . . فاغتراب الانسان عن ذاته ، يعني عدم وعيه لنفسه ، وهو أيضا كان تضحية مقدسة للاغتراب . وهو الذي دفع حياته ثمنا لما كان يدعو اليه ، وهو يعلم الناس . . ومع بداية عصر النهضة نرى الاغتراب وهو يضرب جذوره في أعماق المعرفة الانسانية ، والواقع الاجتماعي مع (ديكارت مثلا) في فرنسا وهو يدعو الى العيش وفق رؤية جديدة تعتمد العلم ، ومع شعاره (أنا أفكر اذاً أنا موجود) وبعد ذلك في بريطانيا ـ مع (لوك) و (هوبز) ـ الذي كان يرى أن الاغتراب يظل قائما بين الفرد والمجتمع ـ ما دام الفرد منغلقا على نفسه ، وهذا الاغتراب ينعدم ، بانضمام الفرد تحت راية المجتمع والتسليم لقوانينه . وفي العصر الحديث تعمق مفهوم الاغتراب ، بسبب تعقد العلاقات الاجتماعية ، وتطور المجتمعات البشرية وظهور الاستعمار ، ووقوف الرأسمالية كسد أمام التطلعات الانسانية ، ومنع الانسان من التعبير عن انسانيته وتحويله الى مجرد سلعة . . وتجد الاغتراب وقد تعمق مفهومه لدى هيجل ، وقد كانت معالجته له مجردة ، فقد كان كل تطور اجتماعي مرتبطا بالعقل أو نتاج الروح أو الفكرة المطلقة ، وحيث أخذ الاغتراب معناه الاعمق مع ـ كارل ماركس ـ ونستطيع أن نخطط للاغتراب لدى كل منهما باختصار . . باعتبارهما رائدين في هذا المجال فالاول يتحول من الواقع الى الفكرة أو يجسد الواقع في فكرة مطلقة والثاني ، يحول الفكرة الى واقع قائم . .

الاغتراب لدى هيجل ـ الاغتراب عن البنية الاجتماعية يؤدي الى الاغتراب عن الذات . .

ـ الاغتراب عن الذات يعني أن البنية الاجتماعية ايضا مغتربة عن ذات المرء .

ـ الاغتراب عن العقل : الاغتراب الاول والثاني يؤديان الى اغتراب المرء عن عقله ، وهذا يعني أن هناك اغترابا كليا . . فالهوة التي تفصل بين المرء والبنية الاجتماعية ، تؤدي الى خلق شروخ داخل ذات المرء ومن ثم الى خلق تقسيم داخل بنية الشخص بالذات وداخل العقل .

تجاوز الاغتراب لدى هيجل ـ بتنازل الفرد عن ذاته ، يتم الالتحام بينه وبين البنية الاجتماعية الالتحام ـ الجمعي ـ يؤدي الى الغاء اغتراب المرء عن ذاته وهذا الالتحام يؤدي الى عودة النشاط الطبيعي للعقل . . وكل ذلك يتم بقهر الاغتراب عن طريق التسليم . . وهذه العملية تعني ضبابية الرؤية التاريخية لدى هيجل واعتباره أن البورجوازية الالمانية لا يمكن أن تزول بل هي قائمة الى الابد . . ولا يمكن مقاومتها بل الحل الصحيح هو في خضوع الفرد الكلي تحت لوائها ولها . . بالطبع لا يمكن في هذه العجالة الحديث عن كل ما كتبه هيجل عن الاغتراب ، وكيف تطور معه مفهوم

الاغتراب ابتداء من مقالته عن الحب ، حيث يتم تجاوز كل هوة عن طريق الحب . . وانتهاء بظهور عمله الضخم ظاهريات العقل الكلي ـ أو فينومينولوجيا الروح ـ كما يترجمها البعض . . وما كتبناه هو عبارة عن رؤوس أقلام صغيرة عن معنى الاغتراب لدى هيجل وتعامله معه . . .

الاغتراب لدى كارل ماركس : الأسباب : المجتمع البورجوازي هو الخاضع لسيطرة فئة محدودة .

هذه الاقلية وانطلاقا من مصالحها ، تمارس كل مهنة تزيد أرباحها .

كيف يكون الاغتراب ؟ ـ العامل قبل كل شيء سلعة ـ وهنا يفقد جوهره كانسان حر وواع .

ـ يعمل من أجل شخص آخر ـ هو رب العمل . . يبيعه قوة عمله بأجر زهيد ـ ما ينتجه يكون غريبا عنه رغم أنه يرتبط به . . انه يذهب الى ـ الشخص الآخر . .

ـ الانتاج يصبح موضوعا غريبا بالنسبة لمنتجه . . ولا يشعر منتجه بأية رابطة به .

هذه العملية تولد اغترابا شاملا بسبب آلية الاستغلال التي يتحكم بها رب العمل . .

وتفسير ذلك يكون هكذا . . يشعر العامل بالغربة الكاملة يكره ما ينتجه . . . لانه لا يدر عليه ربحا . . بل يصبح عامل تشويه لذاته أولا ويصبح الأخرون . . من معه ـ أعداء له ـ فالعامل تنتظره ورقة الفصل عند أقل احتجاج يصدر عنه ، وبمجرد خروجه ، يحل آخر محله ، ثانيا . . رب العمل يمثل الكراهية ذاتها وهو سبب جوعه وفقره وفقده لحريته ثالثا . . كل ما هناك من قوانين في تشويهه من الداخل وتدافع عن سلطة رب العمل رابعا . . رب العمل مغترب أيضا عن الأخرين من أمثاله لان قانون فصل القيمة اللا انسانية يشعل نار العداوة بين هؤلاء فالكل يخضعون لقانون الغاب الاقوى هو السائد خامسا : رب العمل يفقد وجوده كانسان له قيمه المثلى . . ان الوحش هو الذي يترعرع في داخله ـ انه يغترب هنا عن ذاته . . سادسا : العالم الخارجي هو مجال الكسب كيفما كان ـ بطريق مشروعة أو غير مشروعة . . المهم الربح . . . . هنا الاغتراب الآخر . . سابعا . . الآخرون الادنى منه (ماديا) يسيلون لعابه . . يرى فيهم الربح . . يستثمرهم كأية سلعة . . ثامنا . . النتيجة اذا الجحيم . . فالاغتراب يشكل الداخل والخارج : أرباب العمل والعمال أيضا ـ

كيف يتم الاغتراب ؟ ـ كل تطوير اجتماعي ليس نتاجا روحيا كما يدعى هيجل ـ بل نتاج الصراعات الاجتماعية التي تتم بين الناس . . نتاج العمل . . الذي على أساسه تتطور المجتمعات .

لا يتم تجاوز الاغتراب عن طريق التسليم ـ كما يرى هيجل ـ وانما عن طريق الثورة ومحاربة القائمين على النظام السائد المستغل . . .

ـ ماركس بسبب رؤيته الثاقبة للامور . . رأى ان القوانين البورجوازية ليست خالدة . .

فهي كما ولدت مع قيام المجتمع البورجوازي جسدت مصالحها . . تموت بسبب أنانية الاقلية من البورجوازيين . ولانها هي التي تحفر قبرها بنفسها . . . . .

هنا أيضا لابد أن نذكر كلمة لابد منها وهي . . لم نستطيع هنا أن تذكر الا رؤوس اقلام صغيرة جدا حول أفكار ماركس ـ فيما يتعلق بالاغتراب . . الذي يأخذ معنى عميقا منه في كل كتاباته في ـ الايديولوجية الالمانية . . أو ـ مخطوطات ـ ١٨٤٤ ـ ١٨٤٥ ـ أو رأس المال . . الخ .

بعد ذلك اتسعت حدود الاغتراب في كتابات الكثيرين من الفلاسفة وخاصة الذين ضاقت بهم السبل ، ورأوا في المجتمع الرأسمالي ، خاتمة المجتمعات البشرية ، وأن لا مفر من الخضوع لعصاه وتجسد ذلك في نتاجهم الفكري في ألمانيا مثلا مع شوبنهور ـ الذي رأى أن الانسان هو مغترب ولاخلاص من ذلك في كتابه (العالم كارادة وامتثال) فالارادة عمياء ، والعالم الخارجي قدر لا مفر منه ، ورأى في التقدم وهما ليس الا . . وفي كتاباته ولد اليأس والخوف

بسبب تصاعد السيطرة الرأسمالية ، وبالمقابل كان رد فعل الجماهير المناضلة بفزعه . . . وكذلك نيتشه ـ الممهد ـ لولادة النازية ـ فالسوبرمان ـ هو الذي يستحق العيش والاغتراب يظل قائما . . . ما دام الانسان هو مجموعة من القيم الانسانية المثلى . . ولقد حققت النازية أفكاره حيث دمرت ثلاثة أرباع المنجزات التي حققها الانسان خلال تاريخه الطويل . . . .

واذا اقتربنا من الفلسفة الوجودية . . رأينا الاغتراب أرضا خصبة . . ترعى عليها أقلام الوجوديين فهي تحرص على حرية الانسان ، ولكن هذه الحرية تتجاوز ذاتها نفسها ، بحيث تصبح ـ حرية بلا حرية ـ وتبقى الذات هي المعيار لكل شيء . . وقد بدأت بدورها بالنمو مع ـ كيركجارد ـ فالمرء مغترب عن ذاته وعما حوله . . واليأس صفة داخل نسيج وجوده ، وقد رأى أن تجاوز الاغتراب يتم عن طريق الدين . . ثم تطورت هذه الفسفة ، وتفرعت الى شقين ـ الشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية المتدينة ـ والشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية الملحدة . . بالنسبة للشق الاول لدينا ـ بردياثيف ـ الذي يرى أن ـ الحرية المطلقة ـ هي أساس الشخصية الحقيقية للانسان . . وأن مشاكله تحلها الوجودية المسيحية ـ ولدينا أيضا ـ غبرييل مارسيل ـ وكارل يسبرزومارتن بوبر ، وكلهم يلتقون في نقطة واحدة ألا وهي أن الاغتراب ينتهي مع الانسان بمجرد تسليمه بالدين المسيحي . . أما الشق الثاني فيمثله ـ هيدجر الذي وضع الانسان أمام الموت . . فهو معرض له في كل لحظة ، يعاني الاغتراب ـ ولدينا أيضا كامو الذي اعتبر حياة الانسان بلا جدوى . . وسارتر الذي اعتبر ذات الانسان ناموس الوجود . . وسيمون دي بوفوار التي رأت في الفشل عنوانا عريضا يزين جبين الانسان . . . الى آخر ما هناك من ممثلي هذه المدرسة . . باختصار ان الوجودية تعتمد على اللاعقلانية . ظهرت في ألمانيا مع بداية الحرب العالمية الاولى مع أزمة البورجوازية وحدة تناقضاتها ومن ثم انتشرت في فرنسا عن طريق (جان وهل) ومن ثم في كل الدول البورجوازية . . ويظهر الاغتراب بشكل صارخ في كتابات ممثل الوجودية الجديدة (كولن ولسن) الانكليزي . . فاللا انتماء صفة تطبع نفسيات الكثير من الكتاب والمفكرين والفنانين ـ وهذا يظهر في كتابه الاول (اللامنتمي) حين يبين لنا من خلال معالجته لنتاج الكثير من الكتاب والفنانين امثال : ويلز وهنري باربوس وكامو وسارتر ونجنسكي وفان كوخ ودستويفسكي . . الخ حالة الغربة التي يعيشونها . . فهم يقفون خارج المجتمع وضده . . وكذلك في كتابه (ما بعد اللامنتمي) وأيضا في (سقوط الحضارة) . . الخ ولكن معالجة (ولسن) لهؤلاء مرتبطة برؤية ذاتية للامور . . وهو من ممثلي جيل الغضب الذي ظهر في بريطانيا . . بسبب حدة التناقضات والتوتر في العلاقات الاجتماعية ، في اعقاب الحرب العالمية الثانية . .

يمكننا أن نتكلم أيضا عن الاغتراب الذي تغلغل في نتاج الفرويدية المرتبطة أصلا بالازمات الحادة التي شهدها المجتمع الرأسمالي ، وزلزلت أعماق الانسان المعاصر . . والفرويدية نسبة الى (سيغموند فرويد) تدعي أن هناك صراعات عقلية تسيطر على الانسان رغم أنفه وهي مرتبطة بالحافز اللاشعوري نحو اللذة ونحو العدوان . . أي أن كل ما يصدر عن الانسان وكل ما ينتجه ينبع من اللاشعور . . وهذا يعني أن الاغتراب ، يعتبر ملازما الانسان دائما ، وليس هناك أي اعتبار للعوامل الخارجية الاجتماعية . . فالعنف خالد مع الانسان وكذلك الحروب . . وهذا يعني أن الانسان يقاتل ويمارس العنف لان ذلك من طبيعته . . (ان تاريخ الانسانية البدائية مفعم بالجريمة . وحتى اليوم فان تاريخ العالم الذي يتعلمه أطفالنا في المدرسة هو في الاساس ـ سلسلة من الجرائم ضد الجنس البشري) (٥) ترى أي أساس يؤكد ـ فرويد ـ ما يذهب اليه ؟ سيكون الجواب طبعا مرتبطا باللاشعور ، وباللاشعور فقط . . وعند فرويد كل المجتمعات سواء في ذلك لا

---

(٥) فرويد ، سيغموند : أفكار لأزمنة الحرب والموت ـ ترجمة : سمير كرم ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ك ١ ـ ١٩٧٧ ـ ص ٣١ .

فرق بين المجتمع الاشتراكي والمجتمع الرأسمالي . . وليس لديه أي استعداد في القول أن الحروب والجرائم مرتبطة بالمصالح الانانية ، وأن الاستعمار القائم على القمع والارهاب واستغلال الاخرين هو الجسر الذي يربط بين الدول الرأسمالية وذات الانظمة القمعية الكبرى ، والدول المتخلفة وامتصاص ثرواتها وخيرات شعوبها . . انها نظرية تبرر كل سلوك عدواني وكل حرب يقوم به الانسان ضد الآخر ودولة ضد أخرى . (لان الحضارة اسلوب نمو خاص يجري فوق الانسانية) ويذهب فرويد الى أبعد نقطة من نقاط التطرف حين يقول (ان هذا الاسلوب من أساليب النمو قد يكون في ـ خدمة ـ ايروس ـ (٦) وايروس ـ تعني الشبق ـ أو الغريزة الجنسية ـ أو الليبيدو في نظر فرويد وعلى هذا الاساس ، وان أقل تطرفا ـ ولكن على نفس طريقة فرويد ـ كانت معالجة ممثلي هذه المدرسة التابعين ، لكل الامراض العقلية التي يعانيها الانسان المعاصر (ابن ـ المجتمع الرأسمالي) التي تعمم على الجميع ـ وكذلك كافة المشكلات التي تعترضه من أمثال ـ أريك فروم ـ الذي يدعي أن جميع الناس مغتربون وهذا يتجلى في سلسلة الكتب التي أصدرها (المجتمع السوي ـ وراء قيود الوهم ـ مفهوم ماركس للانسان . .) وكارين هورني ـ فالفرد مقموع ـ وهو مغترب عن ذاته . . فالامور تختلط لديه دائما . . لا يميز بين ما يريده وما يرفضه بسبب هذا الاغتراب عن الذات . . وكونه مقموعا . . وهذا يتجلى في كتبه (طرق جديدة في التحليل النفسي ـ صراعاتنا الداخلية ـ العصاب والنمو الانساني . . الخ) .

لقد كان بودنا أن نتكلم أكثر من ذلك عن الاغتراب في الفلسفة . . ولكن ضيق المجال حال دون تحقيقه ذلك . . حيث يمكننا أن نعثر على جذوره في ـ فلسفة ـ ارسطو . . قديما ـ وسبينوزا) في العصر الحديث وبوزانكيت ـ وميرلوبنتي ولوكاتش وبليخانوف . . فيما بعد . . وكذلك في نتاج فيخته وشيلنغ وهولباخ وستنانا وديوي . . ونتاج ـ ديدرو وروسو وفولتير وكانت وبيلنسكي ـ وتشرينفشفسكي . . . الخ . .

وكل هؤلاء ـ وغيرهم وهم كثر ـ ساهموا ـ كل منهم حسب طريقته ونظرته للامور ـ في تفسير ظاهرة الاغتراب ـ ابتداء باغتراب الانسان عن الله . . وانتهاء باغترابه عن ذاته . . وما ذهبنا اليه كان على سبيل المثال أو التلميح لا أكثر . . أي الغاية من ذلك هي توضيح أن الاغتراب يتضخم ويتشعب كلما تعقدت المجتمعات البشرية وتطورت . . لنتحدث مفصلا بعد ذلك عنه في نتاج كافكا وخاصة ـ المسخ .

د ـ الاغتراب في الادب والفن

يمكن اعتبار أن كل رائد ـ مهما كان طابعه ـ يحوي بذور اغتراب في بنيانه الداخلي وأيضا ـ كل عمل أدبي أو فني . . لابد أن نعثر على جذور للاغتراب . . منذ اقدم العصور وحتى الآن . . مع التأكيد على أن الاغتراب يميل نحو التضخم والتشعب كلما تقدمنا الى الامام . . . . . أي أنه يمد جذوره أكثر كلما اقتربنا من العصور الحديثة وخاصة في مجتمعنا المعاصر . . .

ففي اليونان ، نستطيع أن نقر الاغتراب في نتاج هوميروس (الالياذة والاوديسة) حيث يعتبر اول شعراء اليونان فمن خلال الحديث عن الحرب الدائرة بين الاثينيين والطرواديين وتدخل الالهة فيها . . نلمس اغتراب الانسان وضعفه أمام الطبيعة وقواها وكذلك في مسرحيات (ايسخولوس : أبو المأساة اليونانية) و (سوفوكليس) و (يوربيدس) فالانسان أقرب الى أن يكون مسيرا لا مخيرا في أعمالهم وكذلك في مسرحيات (اريستوفان : أبو الملهاة اليونانية) . . الخ

واذا تجاوزنا ـ ما قبل الميلاد ـ الى الامام ـ وتوقفنا عند ـ شكسبير . . الذي يمثل علامة مضيئة في تاريخ

(٦) فرويد ، سيغموند : عسر الحضارة ـ ترجمة : عادل العوا ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ـ ١٩٧٥ ـ ص ١٠٦ .

المسرح العالمي . . لرأينا في أعماله ـ الانسان ـ المغترب ـ بشكل صارخ . . ألم يكن هو نفسه مغتربا . . وهو يشق طريقه في قلب المجتمع الانكليزي ويفرض وجوده ؟ أليس ـ هاملت ـ مجسدا الانسان المغترب عن كل ما حوله ، يشبه في ذلك دور ـ اوديب ـ الذي يمثل الانسان الذي لا يعرف ماذا تخبىء له الاقدار ؟ وكذلك ـ الملك لير ـ المغترب عن العالم الخارجي . . ان معظم شخصيات مسرحياته اما هم مغتربون عن الآخرين أو عن العالم الخارجي أو عن ذواتهم . وفي القرن العشرين نستطيع العثور على الاغتراب بشكل ساطع ـ لدى بريخت ـ فهو هنا يسمى ـ التغريب Ver-fremdung ـ فما هو معنى التغريب ، وهل يعنى السلب أم الايجاب ؟

(ان تغريب حادثة أو شخصية ، يعنى ببساطة تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر ، معروف أو بديهي ، وايقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها (٧) هكذا يعرفه ـ بريخت . . وهذا يعنى أن التغريب هو اليقظة نفسها ، الفعالية لا الانفعالية ، تجاوز الاغتراب بعد معرفته . . أى كما يقول (فردريك اوين) هو (استلاب الاستلاب ، أى استلاب ايجابي) (٨) وفي مكان آخر من كتابه عن بريخت يعرف التغريب بأنه (صدمة المعرفة : معرفة الآخرين ومعرفة الذات) (٩) فبريخت انطلاقا من رؤيته النافذة للوقائع اليومية والمشكلات التي تعترضه وقضايا عصره ، وخاصة مع ـ ظهور النازية ـ واعلان ـ هتلر ـ الحرب على العالم أجمع ، والهجمة الامبريالية على الشعوب المستضعفة التي كانت تحلم بالاستقلال . . أي ما يسمى ـ بالمسرح البريخي ـ الذي يختلف كليا عن قواعد المسرح الارسطي فيما يتعلق بالزمان والمكان والحدث ، وكيفية تعامل المتفرج مع المسرحية ، حيث يكون منفعلا متقبلا لما يشاهده ينجرف مع الاحداث ، يراقب ما يجري دون ابداء رأى . . الخ أى أنه يندمج كليا مع أحداث المسرحية ـ انه مغترب عن ذاته . . عن عقله . . انفعالى . . سلبي . . أما لدى ـ بريخت ـ فالمتفرج فعال ، بعيد عن أي انفعال ، هناك حد يفصله عن المسرحية (مغترب ايجابي ، يتقبل ما يشاهده بعد تقييم . . . لا تجرفه الاحداث . . . يحكم على المسرحية بوعى تام . والذي يقرأ مسرحياته مثلا (الام ـ مؤتمر غاسلي الادمغة ـ رجل برجل ـ الاخوة هوراس والاخوة كوراس ـ حياة غاليله . . الخ) لا ينحرف مع أحداثها . . وانما يندمج معها دون أن ينفعل ، ومعه عقله ينشط . . يقيم ويحكم وكأنه مؤلف آخر . . وحين نقرأ مسرح اللامعقول . . يظهر الاغتراب السلبي كاملا . . فالاحداث تدور وتظهر دون أن يستطيع المرء أن يندمج معها والشخصيات لا يمكن الحكم عليها والاندماج مع حركاتها . . انها تدور في دوامة من الصعود والهبوط . . تطرح أفكارا . . دون أن يكون هناك تمهيد لذلك أو تسلسل منطقى بين أحداث المسرحية . . وكل ذلك يرتبط بأزمة المجتمعات الرأسمالية وأزمة الانسان المعاصر ، الذي شوهته الحضارة الآلية ، المختومة بقوانين المنافسة اللاإنسانية حيث الانسان معزول عن كل ما يجري . . هكذا نلمس ـ مسرحيات ـ صموئيل بيكيت مثلا . . وكأن النظام السائد ، سرق من المواطن الواقف تحت لوائه ، نشاطه كاملا . . فقط أصبح لولبا في آلة يتحرك ، حسب تعليمات مبرمجة سابقا . . .

وهكذا يكون شأن الرواية . . ندة ولادة البرجوازية . . . والنبتة التي نمت وترعرعت مع نموها وترعرعها . . فمنذ مطلع القرن السابع عشر ـ ظهرت رواية ـ دون كيشوت ـ لسرفانتس الذي كان مغتربا عن

---

(٧) اوين فردريك : برتولت بريخت (حياته ـ فنه ـ وعصره) ـ ترجمة : ابراهيم العريس ـ دار ابن خلدون ـ ط ١ ـ ١٩٨١ ـ ص ١٦١ .

(٨) اوين فردريك : ن . م : ص١٦٣ .

(٩) اوين فردريك : ن . م : ص ١٦٥ .

الآخرين انطلاقا من بعد نظره ، وبسبب موقفه السياسي من أحداث عصره - والاجتماعي أيضا . . حيث تجسدت مواقفه من خلال شخصية بطله دون كيشوت - الذي كان يسخر من كل شيء . . ومن خلال تطوره ، كنا نلمس شخصية الرجل الايجابي ، الذي هاجم كل ما يحطم الانسان وقيمه ، ويستغله هو والآخرين ، وفي روايات - بلزاك - المتكاملة في (الكوميديا البشرية) تجسدت شخصية الكاتب المغترب ، الذي حور لنا الفساد الاجتماعي لطبقة النبلاء ، وكيفية استغلال البؤساء ، وصور المآل الذي تنتهى اليه هذه الطبقة ، وهو السقوط الحتمى ، فباعتبارها ينبوع الاغتراب وتشويه جوهر الانسان لا بد لها من نيل جزائها - الزوال - وهكذا شأن روايات - زولا وستندال . . الخ واذا تقدمنا صعدا تجاه تحول البرجوازية من طبقة كانت تمثل مرحلة متقدمة في تاريخ الحضارة الانسانية الى سد يعيق التقدم ، وتستغل الانسان ، رأينا الاغتراب وقد استفحل أكثر ، فكلما انحطت أخلاقياتها نتيجة تمسكها بمصالحها الذاتية ، واستغلال الآخرين اتسعت حدود الاغتراب ، ويمكن لمس ذلك في روايات - ديكنز (اوليفر تويست مثلا) وجون شتاينبك (عناقيد الغضب) مثلا وهوغو (البؤساء مثلا) وأعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما قبل الثورة أمثال (شدرين - بوشكين - غوغول - تشيخوف - تولستوى - دوستويفسكي . . الخ) . . . وقد تأصل الاغتراب أكثر في مطلع القرن العشرين . . حيث تحولت الحضارة الى آلة ، تستخدمها الرأسمالية في تحقيق مآربها ، وظهور الامبريالية ، ومع الحربين العالميتين - الاولى - والثانية خاصة . . ازداد

تمزق الانسان الداخلى . . ابن المجتمع الرأسمالي خاصة ، كونه يتلقى التأثير المباشر من نظامه . . . وقد تجلى تأثير وحشية وأنانية الرأسمالية وامبرياليتها والحربين اللتين اشعلتهما في أعمال همنغواى (مثلا : وداع للسلاح - لمن تقرع الاجراس - عبر النهر ونحو الاشجار . .) وهنرى باربوس في - النار - مثلا - والبيرتو مورافيا في (امرأتان مثلا) - واريك ماريا ريمارك في (للحب وقت وللموت وقت) وفي أعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما بعد انتصار الثورة الاشتراكية - ١٩١٧ - حيث نلمس همجية القوى - الامبريالية وجشعها والصمود اللامتناهى لها من قبل الانسان الروسي مثلا (الدون الهادى) لشولوخوف و (درب الالام) لالكسى تولستوى - والمتمردون لبوريس أرباتوف - وكيف سقينا الفولاذ لاوستروفسكى وأرض الام لجنكيز ايتمانوف . . الخ) لقد كان لهمجية القوى الامبريالية ووحشيتها تأثير كبير جدا . . بحيث أدى الى ظهور مدارس أدبية متنوعة في اتجاهاتها ورؤاها وتعاملها . . ففيها ظهرت تيارات تعاملت سلبيا مع الواقع ، ولم تستطع أن تستجيب ايجابيا معه . . حيث كان مختوما بآلة الرأسمالية وكابوسها . ، كما أدى الى تخويف ممثليها ، ولجوئهم الى التقوقع داخل ذواتهم وصنع عوالم خيالية وكالتعبيرية والرمزية والدادائية والسريالية والمستقبلية . . الخ) من أمثال (هاز نكليفر وايدشميد وانغرييف وستردنبرغ من ممثلى التعبيرية - وبلوك وبيلى وفياشيلاف وايفانوف من ممثل الرمزية - وتسارا وهولسنبيك وكوكتو . . الخ من ممثل الدادائية واليوت وجيمس جويس - وهنرى ميلر - وازر اباوند - من ممثل السريالية وماريتيق وكامنسكى وماياكوفلسكى . . الخ من ممثل المستقبليين . .)

وتطورت الرواية كثيرا بعد الحرب العالمية الثانية الى حد كبير جدا . . بحيث أنها تحولت الى مجموعة هلوسات ليس الا . . وخاصة - موجه ما بعد الرواية مع - بروست وناتالى ساروت وكلود موريـاك . . وغيرهم . . فالواقع هو وجودهم الذاتي . . واذا أردنا أن نكتشف سر هذا الاغتراب الشامل الرهيب لرأيناه كامنا في تعقد العلامات الاجتماعية داخل المجتمعات الرأسمالية وقوانينها اللاإنسانية . . فهروب الفنان من الواقع ، ولجوؤه الى واقع خيالى مزيف في نفسه ، ما هو الا تعبير عن موقف سلبي تجاه الواقع ، وتقييمه اللاموضوعي لما يراه - كونه كابوسا لا يمكن ازالته ، وانه

سوف يبقى ، فهو أبدى في رأيه ، وقد يكتب عنه ، فاضحا اياه ، واصفا كل ما يتعلق به ، متحدثا عن محتواه اللاإنساني . الا أنه من خلال ذلك يرينا اياه عملاقا فوق أن يقضى عليه ، ويحل محله واقع آخر انساني ، كما يظهر في أعماق الكتاب الواقعيين أمثال (مكسيم غوركي ـ غوغول ـ الكسى تولستوى ـ رسول حمزاتوف ـ بنيوبينف ـ ناظم حكمت ـ نيرودا ـ اراغون . .) أو الذين اعتمدوا طريقا جديدة في تصوير الواقع الرهيب اللاانساني الذي أفرزته القوانين الرأسمالية وأذنابها . . . وهم ممثلو الواقعية السحرية امثال (غابرييل غارسيا ماركيز ـ اغوستورو اباستوس ـ استورياس ـ كاربونتيه . . الخ) فعبر تصويرهم المذهل لواقع الاغتراب الذي يعيشه الانسان ، نلمس ـ الجذور العفنة والمشرفة على الذبول المسببة في أمريكا اللاتينية مثلا . . وعبر قراءتنا ـ لخريف البطريرك ـ لماركيز ـ والبابا الاخضر لاستورياس ـ ومملكة هذا العالم لكاربونتيه . . الخ وفي الموسيقى أيضا كفن ولد مع الانسان ورافقه وجسد معاناته . . آماله وآلامه نستطيع قراءة الاغتراب . . ومن أبسط الامثلة . . على وجود الاغتراب الشامل الذي يعيشه الفنان المعاصر ، الذي ينعزل عن الواقع الاجتماعي وتياراته المتدفقة . . كأى كاتب من كتاب اللامعقول أو ممثل رواية الرواية . . من أبسط الامثلة . . الموسيقى الصاخبة التي تطن في الدماغ وتلسع الانسان دون أن يكون هناك أى استمتاع ، أو رد فعل ايجابي من قبل المتلقى . . فقط هناك مجموعة من الآلات التي تبعبع وتشوه الانسان بالذات . . تبعده عن واقعه الذي يعيشه . . ولكن اذا أردنا الحقيقة هي نموذج من نماذج الحضارة الآلية التي ولدها المجتمع الرأسمالي المادى الذي يعتمد الربح ، لصالح فئة محدودة . . بكل الطرق وهذا يظهر في موسيقى (الروك اندرول ـ والتويست ـ والسونيكا . . الخ) . .

وكذلك في الفن . . فالصور مرتبطة بالهذيانات الكامنة في لاوعى الفنان . . الواقع هو ما يحسه الفنان ذاتيا . . لا الواقع الذي يعيشه الناس عامة . . وعند ذلك يترك لريشته حرية الحركة ، ولهلوساته حرية التصوير . . وهذا يجسد أزمة الانسان المعاصر في المجتمع المعاصر في المجتمع الرأسمالي أيضا . . كأى فنان أو كاتب بعيد عن واقع الحياة الاجتماعية وهذا يظهر في أعمال ـ هنرى روسو ممثل البدائية ، وجان ديبوفي ممثل التبقيعية ، وبيكاسو وبول سيزان وديلوني . . الخ من ممثلى التكعيبية ، وهانز آرب ودوشان وجوان ميرو وفرانسيس بيكابيا من ممثلى الدادائية ، وسلفادور دالى وكوبان من ممثلى السريالية ومارينيتى ـ وبالالاوكارا وروسولو . . الخ من ممثلى المستقبلية ، ومارك وكلى وسيزان وفان غوخ وشاغال . . الخ من ممثلى التعبيرية . . الى آخر ما هنالك من مذاهب وتيارات فنية ظهرت في العالم ـ الرأسمالي بصورة خاصة ـ والتي تصور اغتراب الانسان عن كل ما حوله عن ذاته وتخلق له دنيا أخرى هى دنيا الوهم والهلوسات . .

وفي الشعر الحديث أيضا نلمس الاغتراب ، كما لمسناه في الفن والموسيقى والرواية مثلا في أعمال اليوت ومالارميه وازراباوند واندريه بريتون وغيرهم . . .

وهكذا حاولت أن أعطى صورة عن الاغتراب في الادب والفن والفلسفة بعد تعريفه . . لم يكن قصدى من وراء ذلك ، تقديم ـ بانوراما عنه عبر العصور . . فهذا فوق جهدى وفوق مستطاع كل منا . . بل كان ما قدمته على سبيل الذكر لا الحصر . . وأعتقد أنه كان لا بد من ذلك . . حتى يكون ما أقدمه داخل الاطار الصحيح ، أى ـ الاغتراب عند كافكا ـ ودراسة روايته ـ المسخ ـ من خلال هذا المفهوم . . فلدراسة أى موضوع كان ، أعتقد أنه لا بد من تمهيد له ، حتى يكون هناك استعداد لهضمه والتأقلم معه ، وحتى يكون واضحا ـ وهذا رأيي الشخصي ـ فان أى عمل كان ، لا يمكن توضيحه أو تقريبه من الاذهان ، فور معالجته ، فهذا العمل الادبي لا بد من مقدمة تاريخية اجتماعية له ، حتى يستطاع تحديد موقعه على أرضية الواقع الذي أظهره الى الوجود . . .

٢ ـ كافكا والاغتراب بشكل عام :

قبل أن ندخل عالم الاغتراب الكافكاوى ، لا بد من تحديد السمات الاساسية لعصره :

أ ـ على الصعيد الفلسفي : كانت معظم التيارات والمذاهب الفلسفية قد ظهرت الى الوجود في عصره ـ الـذرائعيـة Praomatism ـ التي تضـع المنفعـة الشخصيـة مقياسـا للتعامـل مـع المحيط الخـارجي ، ووسيلة لتحقيق ما يريده المرء ، وقد تجسدت عـلى يد (تشارلز ساندربيـرس ـ جون ديـوى ـ وليم جيمس ـ شيللر ـ ستيـانـا . . الـخ) والكـانـطيـة الجـديـدة Néokontisme حيث يعتمد على تفسير ما يتعلق بالعالم الخارجي بطريقة ذاتية . . مـع ممثليها (ليمـان وتـوكو وكـاسيـرر وفنـدلبـانـدو بـرنشتـاين ونيكـولاى هارتمان . . الخ) والحدسية الفلسفية intuitionnis mephilo sophique التي تـربط معـرفـة العـالم الخارجي بالادارك الحسى الخالص وقد مثلها :(برغون ولـواسكى وغيـرهمـا . .) والفـرويـديـة . . . Freudisme ـ نسبة الى سيغموند فرويد ـ ١٨٥٦ ـ ١٩٣٩ ـ التي تضع اللاشعور والغريزة ـ والذاتية مقابل الشعـور الواعي والمعـرفة المـوضوعيـة وتبرر الحـروب والفروق الطبقية وسيادة مبدأ القوة . . الخ مع ممثليها (أ . هـورني ـ وكـارديـنـر ـ وأريـك فـردم . . . الـخ) ـ واللاعقلانية ـ irrotion alisme ـ هى التي تضم اليها الحدسيـة الفلسفية التي تـرى في الحروب قـوانين طبيعية ، وفي التمايز الطبقي حقيقـة خالـدة وكذلـك الفـردويديـة . . التي تفسر بـاسمها تصـرفات النـاس انطلاقا من لاوعيهم وغريزتهم ـ وهي التي تعتبر العالم حقيقة غامضة ضبابية ـ وأى تصرف ـ مهما كان خطره ـ يقوم به الفرد ، يبرر سلفا لانه هناك قوة داخلية أقوى منه تقوده . . وهذا ينسجم مع رغبات ـ السيد البرجوازي أو الـرأسمالي أو المستعمـر . . مـع ممثليهـا شـوبنهـور وكيركجارد وأعضاء . . الفرويدية والحدسية الفلسفية والـظواهـريـة Phenomenalisme التي تعتبـر الاحاسيس وحدها الموضوع المباشر للمعرفة ـ مع بيركلي أو هيوم وبصورة خاصة مع (أدمون هوسيرل ـ ١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) الـذى ادعى أن موضـوع المعرفـة ينطلق من الوعي الذاتي ومعرفة العالم متمثلة بالـذات فقط ، وله دور كبير في ولادة الوجودية Existentia lisme التي ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى منادية بالحرية الفردية وتفسير كل ما يتعلق بالوجود الموضوعى للاشياء ذاتيا مع (مـارسيل ويـاسيبـرز وكـامـو وسـارتـر وسيمـون دى بوفوار . . الخ) الى آخر ما هناك من المذاهب والتيارات والمدارس والاتجاهـات الفلسفية ، حيث أن معـظمها تـرتبط بـالصـراعـات الاجتمـاعيـة في قلب المجتمـع البرجوازى ، والازمات التي كان المجتمـع الرأسمـالي يخضـع لهـا ، والايمـان أن الفـرد هـو كـل شيء ، لا المجمـوع ، وهذا مـا كان يتـلاءم مع رغبـات ورؤى ومطامح وأهواء الطبقات التي لا تخضع لاية قيمة انسانية الا على أساس المنفعة المادية . . فالانسان لا يقيم حسب ما ينادى به ، من أفكار وقيم روحية ، تعتبر الانسـان غاية الغايات ، ولا يقيم حسب أخلاقه ، وانما ما يملك فقط لا غـير . . من جهة ـ كـانت الفلسفة المـاركسية نشيطة في ذلك الوقت في عصر كافكا ، مقابل كل ذلك حيث كـانت تشـرح جثـة ـ الـرأسمـاليـة ، وتعـرى أخلاقياتها ، مبينة أن الصراعات التي يعانيها الانسان في مجتمعاتها ليست خالدة ، وانما مرتبطة بها ، وأن زوالها ، يعنى انقاذ انسانية الانسان مع ممثليها (ماركس وانجلز وبعـد ذلك لينـين وبليخانـوف وغـرامشي . . الـخ) وكـانت تلعب دورا كبيرا في تـوجيه الانسـان ، نحـو الطريق المثلى في الاعتزاز بنفسه وفي مواجهة من يشوه قيمه ، وفي الربط بين الناس جميعا ، الذين يوجد فيها بينهم الاستغلال الطبقي ، وعـدوهم الوحيـد المستغل الشره ، مالك المصنع ـ الشركة ـ الارض . . الخ

ب ـ على الصعيد السياسي

مع ولادة كافكا ـ ١٨٨٣ ـ كان قد مضى على تحول الرأسمالية الى امبريالية عدة سنوات من سنة ١٨٦٩ الى سنة ١٨٧٩ ـ نضجت الرأسمالية ، بفضل نمو صناعاتها

وتقدمها وتضخمها ، بحيث كان لا بد من البحث عن أسواق خارجية لاملائها بمنتجاتها ، والحصول على المواد الخام لها ، بعد أن امتلأت اسواقها الداخلية وطفحت ببضائعها ، وتعرضت للكساد ، وما كان بامكان الجميع الحصول عليها ، لان الاموال كلها تجمعت في أيدي حفنة ضئيلة من بين عامة أفراد المجتمع ، وتخيلت الرأسمالية موتها ، كيف سيكون رهيبا ، فكان لا بد من ايجاد الحل لمشكلتها المستعصية ، لانقاذها من الافلاس المنتظر ، وهو حل لا يبدأ الا باراقة دماء الشعوب المستضعفة ـ خارج حدودها ـ بعد أن امتصت دماء بني جنسها في مجتمعها ، وكذلك بالسطو على مواردها وخيرات بلادها واحتلال أراضيها بالقوة لضمان بقاء رأسها ـ وتموين مصانعها بالمواد الخام والايدي العاملة الرخيصة ، وزيادة أرباحها . . من هنا ارتبطت الارباح باراقة الدماء ، والمكاسب المادية لعدد محدود من هؤلاء الذين يتمسكون بزمام السلطة بالنار والدم على حساب جوع وافتقار وموت الملايين داخل البلاد . . ومن هنا بدأت مرحلة الاستعمار أو ما يسمى ـ بالامبريالية ؟ .

في عصر كافكا ـ كان ثلاثة أرباع العالم في غياهب التخلف والفقر والعبودية تعيش ، والربع الاخير في بحبوحة العيش ورفاهية لامتناهية ، بل أقل من الربع . . كانت ـ بريطانيا ـ المملكة التي لاتغيب عنها الشمس ، وكانت فرنسا وايطاليا واسبانيا والمانيا دولا رأسمالية استعمارية أيضا ، وكانت ـ تركيا ـ أقوى امبراطورية حتى مطلع القرن التاسع عشر ، نفوذها يتغلغل في ثلاث قارات ـ آسيا وافريقيا وأوروبا ، قد بدأت بالتضعضع والوهن ، أمام طوفان العلم والتكنيك والصناعة المتطورة للدول ـ السابق ذكرها ـ وبدأت حدودها بالتقلص ، وقواتها بالتراجع نحو العاصمة ـ الاستانة ـ المتداعية المتآكلة كلغة ـ كافكا ـ أمام زحف السياسة القائمة على أرقى الانجازات والاختراعات العلمية للدول الاوربية ، وبدأت ممالكها الواقعة تحت صولجانها ، تسقط الواحدة بعد الاخرى . . لقد فقدت قوتها السابقة ـ وهزل جيشها ـ وسقط خلفاؤ ها وولاتها وموظفوها أسرى مصالحهم وأنانيتهم ، وبما أنها قامت على القوة ، فبانحلالها تزول بالمقابل ، فأصبحت صيدا ثمينا ـ مادبة عامرة بأشهى المأكولات تتنافس الدول الكبرى فيما بينها ، للحصول على هذه المحتويات النادرة ـ وبدأت الاحتكارات بالشكل ، وظهر دور الرأسمال الكبير ، في تمويل الشركات والمصانع وخزينة الدولة ، وأصبح الرأسمالي ـ صاحب صناعة وكرسي في الوزارة بنفس الوقت معا . فهو يدعم الدولة ، ويساهم في تنفيذ مشروعاتها برؤ وس أمواله الضخمة ، والدولة تدعمه بسور من القوانين يحمي مصالحه ، وتقدم له العون (الجيش وجهاز الامن وتفتح سجونها لاعدائه من العمال والمتمردين على (ذئبيته) وتهديه ـ بطاقة استثمارات في مستعمراتها ، ومع الزمن ، كان الرأسمالي الاكبر ـ السيد الاكبر في المجتمع القائم على الفروق الطبقية ، وكان جيش العاطلين عن العمال والفقراء يكبر باستمرار ، بفعل المنافسة الحادة بين أصحاب الرساميل والمصانع ـ فالاقوى هو الاكثر غنى وتعمقت الهوة بين الانسان من حيث هو قيمة عليا ، وبين ما يصبو اليه من تحقيق آماله الانسانية ـ السعادة والرفاهية والحياة السعيدة لكل الناس ، وأصبح بعد ذلك قيمة فقط ، مما أدى الى استلابه من كل معنى أخلاقي أو قيمة معنوية . . ومع ظهور دور الرساميل في كل مجال من مجالات الحياة (سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وعسكريا) بدأ عهد جديد في تاريخ البشرية . . ونعني بذلك ـ الاقليات التي ثبت وجودها في أي مكان ـ بما تملك ـ وفي الدرجة الاولى ـ كان اليهود يتصدرون هؤلاء ـ بفعل ظروف تاريخية سياسية اجتماعية اقتصادية ـ أدت الى أن يظهروا بمثل ماظهروا أقوياء بنفوذهم ، مع ولادة الامبريالية خاصة ، فهم بفضل مكانتهم المادية ، كان لابد للدول الاوربية الكبرى بقوتها ، والتي تعتبر المال بمثابة الدم في عروقها . . كان لابد لها أن تفتح لهم صدرها رحبا من أجل كسب ودهم ونيل رضاهم ، والاستفادة من رؤ وس أموالهم ، وكيل المدح لهم وتنفيذ رغباتهم . .

وكانت بريطانيا السباقة الى ذلك ، فبسبب أحلامها الاستعمارية وحاجتها الى المال ، وبما أن اليهود كانوا بمثابة - النبع المادي الذي لاينضب - وانطلاقا من رغبات هؤلاء في تنفيذ وتحقيق مايريدون - التقى الطرفان - بريطانيا بقوتها السياسية والعسكرية ، واليهود بقوتهم المادية وأحلامهم الصهيونية . . وبما أن بريطانيا كانت تحتل مناطق واسعة من الوطن العربي - وفلسطين كانت من هذه المناطق . . فقد كانت الضحية وثمنا يدفع بالمقابل لليهود . . في عصر كافكا كان وعد بلفور - ١٩١٧ - تحقيق هذا الوعد . . حيث أعلن أن فلسطين وطن قومي لليهود - رغم أنف العرب المرضى في ذلك الوقت ، وكافكا كان يشهد ذلك . كونه كان يهوديا . . أما عن صهيونيته ، فهذا بحث سوف نعود اليه لاحقا .

ولم يجيء أو يكن اختيار فلسطين ، وطنا قوميا لليهود اعتباطا أو عفويا ، وانما جاء نتيجة دراسة على المتوسط وتشرف على منابع النفط ، في دول الخليج والوطن العربي الذي يحتل موقعا استراتيجيا بين قارات ثلاثة (آسيا - افريقيا - أوروبا) وموقعا حضاريا ، ويمتاز بغنى ثرواته وموارده المعدنية ومحاصيله الزراعية ، وهذا مايسيل لعاب الدول الإستعمارية لهذا جاء اختيار - فلسطين بالاجماع من قبل هذه الدول - كي يبقى الوطن العربي دائما في حالة دفاع عن النفس ، أو في حالة توتر ، توضع كل امكانياته في خدمة متطلبات الحرب ، ويبقى متخلفا ، مادامت هذه الحالة مستمرة ، وجاء اختيار - فلسطين - كونها الارض الموعودة - أو أرض الميعاد - أو الوطن الام - بالنسبة للعقيدة الصهيونية - لقد تم اختيار فلسطين من قبل بريطانيا بالذات - حيث كانت تستعمرها - الى جانب استعمارها الدول أخرى في الوطن العربي - العراق والاردن واليمن ومنطقة الخليج العربي ومصر - بموافقة نداتها من الدول الاستعمارية الاخرى (فرنسا ايطاليا - اسبانيا - وامريكا التي قويت شوكتها واحتلت مكانة بريطانيا بعد الحرب العالمية الاولى) وتم تقديم فلسطين لليهود لقمة سائغة لأن كل الظروف والخطط كانت مساعدة لذلك فمن الناحية الدينية ، يمكن دغدغة مشاعر اليهود في كل انحاء العالم ودعوتهم الى وطنهم المزعوم - (الام التي انتظرتهم بعد قرون وقرون - طويلة من الضياع والتيه والبعثرة في قارات العالم) . ومن الناحية الاقتصادية : تبقى - فلسطين رسميا - مقرا لليهود بكل ألوانهم وجنسياتهم التي حملوها معهم من بلاد الدنيا قاطبة ، ولكن فعلا هي للدول الاستعمارية الرأسمالية ، حيث تعتبر المفتاح للدخول الى قلب الوطن العربي ، وبث السموم في جسده وامتصاص خيراته ، ليس هذا فقط بل وضرب وافشال أي مشروع كان ، يرمي الى تقوية الوطن العربي ، ويوقفه على قدميه ، أيضا وهذه نقطة لابد من ايرادها تصبح فلسطين سوقا واسعة لمنتجات هذه الدول ، وكذلك الاسواق العربية المجاورة وغير المجاورة التي تتمدد تحت آلة التخلف ، وكذلك تستطيع أن تحصل على أرباحها بالملايين في هذه المنطقة وذلك ببيعها أسلحة ومعدات حربية وآلات وسيارات ، باعتبارها متخلفة ، أيضا يعطيها التخلف اجازة مفتوحة ، لاستثمار أموالها فيها ، وتنفيذ مشروعات ضخمة ، واحتكار هذه المشروعات والحصول على مواردها بأرخص الاثمان . . الخ ومن الناحية السياسية والاقتصادية أيضا ، وفيما يتعلق بتداخل هذه الدول الاستعمارية والتي تحوي يهودا - وخاصة الاغنياء منهم - على أراضيها ، فهي تتخلص من منافسة الرأسماليين منهم - لرأسمالييها في أسواقها التجارية وذلك بارسالهم الى فلسطين أو باقناعهم أنها تمثل المشروع الاكبر للحصول على أرباح خيالية وتصبح هذه الاسواق خالية بعدئذ من مخططاتهم التي هي في غاية الاتقان - ومن الناحية الفكرية يتم اقناع اليهود ، أنهم ماداموا مشتتين في قارات العالم ومتفرقين من بعضهم البعض ، فسوف يبقون تحت هيمنة العناصر الاخرى ، ومن ثم مغتربين ومحاصرين من كافة الجهات - وفلسطين هي الوصفة المنتظرة التي تحوي كل الادوية المغرية ، لانقاذهم من الاغتراب المدمر والمميت الذي هي فيه ، وقد كان كافكا - مطلعا على مثل هذه الامور ، وعرض لامثال هذه الضغوط والرؤوس الثمينة (الادبية والعلمية

والفكرية . . الخ) التي تعرض هي أكثر من غيرها للاغراءات أو الترغيب والترهيب ـ حتى يتم استثمارها لصالح الصهيونية وقاربها ـ كما حدث مع ـ جان بول سارتر ـ وهكذا يمكن ايضا استقراء ـ أفكار ـ فرويد ولاعقلانية تحليلاته النفسية ، أما ماذا كان رد فعل كافكا ـ تجاه ذلك ، وكيف وبأي شكل تجسد فنيا لديه ، فهذا ماسيتم توضيحه لاحقا أيضا ـ ولابد من ذلك ـ حتى يتم وضع كل شيء في الصورة الصحيحة .

ج ـ على الصعيد الادبي

في عصر ـ كافكا ـ كان العالم يعيش ميلاد ـ الاكتشافات العلمية ـ في كافة المجالات ـ الصناعية والطبية والطباعية والفنية ، ومعها كان الادب بفروعه المتنوعة يعيش حياته الذهبية ، وابداعاته في مذاهب وتيارات متعددة ، ليصور كل مايطرأ من تغيير على الارض وفي منظور الانسان ، واتساع رقعة علاقاته مع الاخرين ، لقد انطلق من عقاله ، فهو لم يعد يفكر ضمن حدود ضيقة لاتتجاوز مساحة ظله ، وهو لم يعد يكتفي بأن الارض التي يراها هي الارض الوحيدة ، وانما حلق بخياله الى آفاق بعيدة ، لقد نما فيه ـ بروميثيوس حقا ـ الذي لايأبه بالاخطار أو السوبرمان الذي يخترق كل المصاعب التي تقف في وجهه ، وهذا يرتبط بتقليص مساحة الارض ، أو الكرة الارضية ، بسبب تلك الاكتشافات العلمية المذهلة ، التي أعطت للانسان الثقة بنفسه ودفعة قوية جدا لاكتشاف حقيقة كل شيء غامض لديه . . هذه المدارس والتيارات والمذاهب الادبية نستطيع أن نوجزها في النقاط الاتية : ـ . . . .

١ ـ الواقعية بأنواعها المتعددة ، وترتبط بدراسة الامراض الاجتماعية ، ونوعية العلاقات الاجتماعية ، ومن يمثلها ، فوراء هذه العلاقات يوجد شرخ كبير وخطير يهدد بانهيار النظام الاجتماعي الذي يقوم على أساس من الاضطهاد الطبقي واللامساواة ، وانعدام القيم الاخلاقية فالفرد فيه إما أن يكون ذئبا أو فريسة ، وهي تمتد من الواقعية النقدية بدرجاتها المتفاوتة بين الجدة والاصالة والعمق والسطحية واللاوضوح أحيانا أخرى ، حتى الواقعية الاشتراكية التي تجسد في الشخصيات الادبية في الرواية واقعا ليس مرغوبا فيه ، أي لا انساني يسير نحو الهاوية ، وواقعا آخر ينمو في قلب الواقع المنهار . . يحتفظ الانسان بقيمه وهو يمثل أغلى القيم . نرى ذلك ـ أي كتاب الواقعية بكافة أنواعها ـ في نتاج : السيداس ارجاداس ولويزا ماي الكوت وشروود اندرسون وبلزاك وبليكر وتشيخوف وتورجنيف وتوروتسن ، وابتون سنكلير وجيوفاني فرجا ويلمار سود برج وجول رومان وجوركي . . الخ .

٢ ـ الرواية التاريخية : التي تعالج الواقع الاجتماعي ضمن قالب تاريخي ، ونراها في نتاج هيرفي الن وسجريد ارنست فون فلدنبروخ . . الخ

٣ ـ الرواية الساخرة : وهي التي تعالج المواضيع الواقعية والاحداث الاجتماعية بقالب فكاهي ساخر ، ونراها في نتاج : جون اسكين وجين اوستن وريكاردو بالما وفرنسيس بوني وفومبونا روفينوبلاسكو ومارك توين وجاناثان سويفت وأناتول فرانس وفورستر وهينرخ مان . . الخ

٤ ـ الرواية التحليلية النفسية وهى تعالج الواقع الاجتماعى بمشاكله وأمراضه ، من خلال انعكاسها في نفوس الناس ، فمن خلال التحليل النفسى الدقيق ، لأعماق شخصيات الرواية ، نكتشف معاناتها ومصادر همومها ، ونستقرىء أفكارها المنبعثة من أرضية واقعها الاجتماعي ، نرى ذلك على سبيل الذكر في نتاج : تولستوى ودستويفسكي وستندال وتوماس مان وجورج مريدث . . الخ . .

٥ ـ الرواية الداثروية : أو الرواية المعقدة التي لاتحتفظ بالتسلسل الزماني والترابط المكاني ، فأحداثها تتأرخ وتتداع ـ في ـ قضاء الوعى وهي تعالج تأثر شخصياتها

بالواقع ـ المحيط بها من خلال لغة محدودة ، تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة ، نراها في نتاج : مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف . . الخ .

الى آخر ما هنالك من المذاهب والتيارات الادبية التي عالجت المشاكل الواقعية بطرق مختلفة ، فيما يتعلق بالحياة والموت مثلا لدى اونامنو وملفيل وباربوس والنزعة الواقعية المتطرفة لدى توماس هاردي ، وكنوت هامسون والرواية الاخلاقية لدى ـ جورج اليوت ـ والغيرية لدى ـ بوريس باريس ـ فكل هذه الانواع ، عايشها ـ كافكا ـ فكان لابد أن يلم بها ومن ثم يجد له عالما يخصه ، ويميزه وسطها .

عالم الاغتراب الكافكاوي

سأثير هنا نقطتين أرتكز عليهما للدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي ، النقطة الاولى تتعلق بالفنان وهويته الفنية ، والثانية تتعلق بمفهوم الواقعية وأهميتها الفنية وقيمتها وتبيان علاقة الفنان معها ، ونوعها ، ونظرته الى الحياة بكل جوانبها ومحتوياتها من خلالها ، والنقطة الاولى والثانية موجودتان في كتاب ـ روجيه رودي ـ (واقعية بلاضفاف ـ الاولى في ـ مدخل الكتاب ، والثانية في خاتمه الكتاب . . سوف أسجلهما هنا حرفيا ، ومن ثم أعمد الى تسليط الضوء عليهما بعد ذلك ،

١ ـ تساءل بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته : « هل أنا من سكان المريخ ؟ » ثم أسدي للمؤلف النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلا فيه تقول ان بابلو بيكاسو ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب ، وكل مظاهر الكائن البشري » ويضيف غارودي ـ معلقا على ذلك (ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان لااسطورة وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه الصورة التي تمثلها لنفسه ، فذلك لان هذا هو التعريف الصحيح للاسطورة . وعندما نقول ان بيكاسو انسان فنحن نعني أنه ليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم أو صانع معجزات . انه انسان ومصور ، أي رجل يلتهم الدنيا بعينيه . . ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس انسان تجري من خلالها عملية تمثيل وتحول (١٠) . .

٢ ـ واقعية عصرنا واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميثيوسية (١١) ـ ماذا نستنتج من النقطة الاولى ؟ انها تتعلق بكيفية تناول أعمال فنان ما ، والتعريف بها ـ فبوشكين كشاعر وكاتب ـ وديكنز كروائي وسلفادور دالي كفنان وبريخت ككاتب مسرحي وسومرست موم كروائي وكاتب وقاص . . ان كل هؤلاء مهما كانت هوياتهم وعوالمهم متلونة بالغرابة والامزجة المختلفة ، فهم ككل الناس يعيشون في مجتمع فيه نظام محدد ، مخطط حسب قوانين ودساتير محددة ، وسلطات مختلفة ، ومواقفهم تجاه كل مايجري في مجتمعاتهم تستند الى ايديولوجية محددة لكل منهم . . فكل منهم قبل كل شيء انسان ، كائن اجتماعي يعيش في بيئة اجتماعية ، يتلقى ذبذباتها ، ولديه رد فعل محدد ينسجم ورؤيته لواقعه الاجتماعي . . وكافكا ـ كروائي وكاتب قصص ورسائل ومذكرات ، ابن مرحلة محددة ، وعايش أجواء اجتماعية محددة . . البيت ـ كابن لعائلة يهودية ثرية . . وتشيكي في البداية ومن ثم الماني بعد ذلك ، ومتأثر بثقافات متعددة من الكلاسيكية الى الواقعية الاشتراكية ، ومن الاشتراكية الطوباوية الى الاشتراكية العلمية ، ومن الثقافة العبرية الى الثقافة السائدة في المجتمع الذي عاش فيه . . . اذا ـ وانطلاقا من الاختلافات وهي ايديولوجية ودينية وفكرية ونقدية . . الخ حوله ـ يعتبر ـ كافكا ـ انسانا ـ وليس نبيامن أنبياء اسرائيل ، كما زعم بعض النقاد ـ انه ابن

---

(١٠) غارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ـ ترجمة : حليم طوسون ـ دار الكتاب العربي بالقاهرة ١٩٦٨ ـ ص ١٧ .

(١١) غارودي ، روجيه : ن . م ـ ص ٢٣٢ .

الكرة الارضية والثقافة الانسانيسة ومتأثر بأجوائها . . وحين ندخل عالمه . . علينا ـ التجـرد قدر الامكـان ولانستطيع أن نقول كليا ، باعتبار أنه في تناول الحقائق المجـردة ، لايمكن التخلص من التمذهب كليـا علينا التجرد من أفكار مسبقة تسيطر على لا وعينا ، واعتبار كافكا ـ انسانا قبل شيء ، انه مثلنا يحس ويشعر ويشم ويتذوق ويحلل ـ أما مسألة التأثير في وبالعالم فهذا بحث آخر ، يدخل ضمن اطار ـ منظور الكاتب أو الفنان ـ وحين يضيف اليه صفات هي أوسع منه ، فهنا يكمن الخطل الكبير ، اذ أن كل المقاييس الفنية والنقدية التي نستخدمها في مناقشة وتحليـل نتاجـه لايمكن أن يكون دقيقا بأي وجه . . انه فنان قبل كل شيء يحس ويتأثر ويؤثر بكتاباته في الاخرين . . ان النتاج الادبي لكاتب ما ، يوضح الهوية الداخلية لصاحبه ، اذا تم استقراؤه مـوضوعيـا . . وكافكـا من بين القـلائل من الكتـاب والفنـانين الـذين عولجت نتـاجاتهم في منتهى الـرؤية الذاتية ، وتحت تأثير أفكار مسبقة ، ودارت خـلافات كثيرة حولها ، بحيث تصبح هذه الاعمال أجساما غريبة عن كل نقد لها ومن هذه النقطة نستطيع التعرض للنقطة التالية ، والنقطتان : كل منهما تكمـل الاخرى . . ان الفنان مهما كانت خاصته الفنية ، فهو ابن لواقع معين ، ومنظر الى هذا الواقع ويقيمه ويتعامل معه من خـلال رؤية معينة تتناسب ودرجة ابداعه وفهمـه له . . قـد تكـون هذه الـرؤية تقليـدية أو رمـزية أو تعبيـريـة أو واقعيـة ، والواقعيـة نفسها قـد تكـون ـ طبيعيـة ـ أو نفسيـة ـ أو تـركيبيـة ـ أو وصفيـة ـ أو اشتـراكيـة ـ أو سـرياليـة . . الخ ـ وهـذه الـرؤيـة تتعلق بجملة من العوامل التي كونت فيه الكـاتب الفنان وهي تـربويـة تعليمية اجتماعية فكرية . . . الخ وبمقـدار مايتعـامل الفنان مع النـاس ، بمقدار مـا يتفهم واقعه ، بمقـدار مايتقن لغة الحياة ، ويحيط بأسـرارها ، وتغتني جمـالية اللفظ لديه ، وتتسـع معالمـه الفنية ، ولاتنسى عـامل الظروف الذي يلعب دورا كبيرا في بلورة أفكار الكاتب وابداعه . . ودفعه أحيانـا الى صياغـة رؤياه بلغـة قد تكون واضحة أو غامضة . . وهذا الغموض نفسه قد يكون شفافا أو طلسما ليس الا . . أثرت ظروف كثيرة في تكوين المحتوى الفني لدى ـ كاتبنا . . فهو قبل كل شيء ـ كاتب يهودي ـ وثانيا ابن عائلة ثرية وثالثـا ابن مجتمـع شهد أحـداثـا جسـامـا وتحـولات اجتمـاعيـة وسياسية ـ فترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الامبريالية ، فترة تحولها الى قوة استعمارية ، فترة الصراعات العنيفة والمخاضات المذهلة التي كان العالم يتعرض لها . ففكرة القومية كانت تعشش في ذهن كل أمة . . والرأسمالية كانت تزداد. وحشيتها باستمرار مستغلة كل قيمة انسانية الى سلعـة والتناقضـات الاجتمـاعيـة كـانت تـزداد ، الشعوب الضعيفة المستعمرة كانت تستقيظ شيئا فشيئا وتقاوم كافـة أشكال التخلف ومحتليهـا وهذا لابـد أن نتطرق اليه ونوضحه فكافكا كيهودي أولا يعي وضعه جيدا بين بقية العناصر الاخرى غير اليهودية ، فلقد كان لطوفان القـوميات الـذي غمر أوربـا بالـدرجة الاولى انطلاقا من المانيا وايطاليا بصورة خاصة ، تأثير كبير على كل شعوب هذه القارة . . فالدولة المبعثرة الاجـزاء ، حاولت أن تجمع شتاتها في وحدة واحدة تحت راية قومية واحدة ، وكان لانهيار النظام الاقطاعي تحت ضربات البرجوازية وصمودها وتتويجها بالرأسماليـة ، وتوحيـد وتشكيل الاسواق الوطنية ، أثـره الكبير أيضـا في دفع الشعوب المقهورة الى البحث عن طريق لخلاصها من كل عوائق التقدم والتطور في الداخل والخارج ، فـالخارج يتمثل في قوة أجنبية تنهب ثرواتها وخيراتها ، والداخل يتجسـد في عناصـر ما عمليـة (كوجـرا دورية) تمنـع ظهور عوامل التقدم في بلادها ـ أوليت من شيعة هذا البلد أو ذاك ـ وأعني بـذلك ـ اليهـود فبفضل ظـروف تاريخية اقتصادية سياسية اجتماعية . . الخ استطاعوا ـ وارتباطا مع الظروف المـوضوعيـة الاخرى في الخـارج مثـلا ـ استطاعـوا أن يغنـوا ، أو تـظهـر بينهم ثـلاث طبقات ـ على غرار ماتشكل في الدول القوية الاخرى ـ كفرنسا أو بريطانيـا أو الولايـات المتحدة الامـريكية : الطبقة الاولى تمثل الرأسماليين اليهود الكبار ، والثانية تمثـل فئة البـرجوازيـة المتوسـطة ، وفئة البـروليتـاريـا اليهودية .

الرثة : وبما أن اليهود الرأسماليين الكبار ، كانوا يشكلون عنصرا غريباقويا بما يملك من رساميل ، أو رؤوس أموال ثابتة ومتحركة ، ومنافسا خطيرا أمام الرأسماليين الاصليين من سكان البلاد . . وخطرا على وجودهم بالذات . . مع كل هذه الاسباب والظروف ، تشكلت موجة عداء كبرى للسامية للعناصر اليهودية بالدرجة الاولى لانها : مثل غيرها في البلاد الرأسمالية الاخرى تقوم على استغلال خيرات البلد الذي تسكنه ، وتحرم السكان الاصليين من ذلك ، لانها تستأثر بهذه الممتلكات والثروات التي تستطيع ـ لو أنها في يد وطنية ـ أن تساهم في تطوير اقتصاد هذا البلد وتضرب حول نفسها سورا ، تنعزل خلفه عن بقية العناصر الاخرى غير اليهودية (ومع استمرار هذه النزعات اشتد التضييق على اليهود في اوروبا واشتدت الرغبة في التخلص منهم وتهجيرهم الى الخارج . أصبح اليهودي في أوربا ، تحت اشراف البورجوازية الكبيرة وضمن اطار النظام الرأسمالي الحر ، ميتا بالنسبة للاحياء ، غريبا بالنسبة للسكان المحليين الاصليين ، ومتسولا بالنسبة لمالكي الثروات ، مستغلا ومليونيرا بالنسبة للفقراء ، رجلا بلا وطن بالنسبة للوطنيين ، انه منافس مكروه بالنسبة لجميع الطبقات ، هكذا وصف بنسكر الوضع الذي تردي اليه اليهود في أوروبا) [١٢] . . وكافكا المواطن التشيكي اليهودي تأثر بكل هذه الظروف . . أي نستطيع أن نقول انه كان مغتربا عن كل شيء . . عن العائلة التي تضمه ، وعن العائلات اليهودية التي كانت تجاوره ، وهو في عزلة عنها ، بسبب ثراء أبيه وعن المجتمع الذي عاش فيه ، كونه يهوديا ، وكونه لم يكن يتحمل العيش في مجتمع ، القيمة الاساسية للانسان تقاس بما يملك من مال وجاه ـ : .

١ ـ بالنسبة لعائلته : كان في خلافات مستمرة مع أبيه ، فأبوه كان يحب السيطرة ، حيث كان رجلا متدينا ، ومركز الاب في الديانة اليهودية مقدس ، وقد حافظ على هذه الوظيفة ، وكان تاجر كبيرا . . كل هذه الامور ضغطت على العالم النفسي لكافكا أوجعته ، وهو لايتحمل ذلك ، حيث خلقت منه رجلا متوترا معقدا مكروها من قبل بقية اليهود ـ الاغنياء ـ بسبب التنافس بين التجار ـ حيث يسود قانون القوة ، والقوة متعلقة بالدهاء وبالوجود المادي ـ والفقراء ، لانهم مستغلون . . وعامة الشعب ، الذين ما كانوا يطيقون رؤية اليهودي ـ التاجر الجشع ـ المنعزل ـ لقد ولد سنة (١٨٨٣) ورأى الجو العالمي كالحا وملبدا بالغيوم ، فالرأسمالية كانت تنتشر في كل مكان موزعة سمومها ، والفساد الاجتماعي كان ينتشر ، وكانت الكراهية لليهود تكبر وتزداد في كل مكان ، وتظهر معها المذابح المعادية للسامية الى جانب ذلك ، كانت الحركات العمالية تقوي للوقوف في وجوه مستغليها . . وتأثر كافكا بذلك ـ لقد كان أبوه صاحب منشأة ، وعمل كافكا مجبرا فيها ـ ورأى الاستغلال البشع الذي يمارسه أبوه ضد العاملين فيها ـ يقول عن ذلك (أصبح المحل في حد ذاته يصيبني بالغثيان . . وأذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستخدمين . . كنت تسميهم الاعداء الذين يتقاضون أجرا وقد كانوا بالفعل أعداء لك ولكنك أنت الاخر ظهرت لي كعدو يدفع الاجور ، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجرا . . ولذا لم يعد في امكاني تحمل المحل فهو يذكرني بوضعي الشخصي ازاءك وكان لابد لي أن أنضم الى حزب المستخدمين) [١٣] وحول الجو القاتم الذي عاش فيه ، والقسوة التي كانت تضطهده وتشوهه في البيت والمدرسة ، يقول لنا (حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي . كانا لايعترفان بميزاتي الخاصة وكان كشفي عنها يعني اما أن أكره المستبد . اواما أن أتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة . . ولكن اخفائي لاحدى ميزاتي كان يعني أن اكره نفسي ومصيري وأن انظر

---

(١٢) نقلاً عن د. صادق جلال العظم : دراسات يسارية حول القضية الفلسطينية ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ١ ـ تموز ١٩٧٠ ـ ص ١٤٦ .

(١٣) كافكا ـ رسالة الى الأب في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ـ ص ١٧٨ ـ ١٧٩ ـ نقلاً عن روجيه غارودي : واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٢٥ .

لنفسي كانسان شرير أو ملعون) [١٤] بل يذهب كافكا الى حد الاعتراف أن كل مايكتبه هو تعبير عما يلاقيه من عذابات نتيجة سلوك أبيه القاسي (أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا اشكو مما لم أستطع أن اشكوه لك وأنا على صدرك) [١٥] وهذا مادفع النقاد الى تفسير أعمال كافكا بأنها رد فعل ابن مضطهد من قبل أب طاغية أو استعملوا التحليل النفسي ـ الفرويدي بالدرجة الاولى ـ كما في قصة ـ الجحر ـ حيث أن الحيوان الصغير (بطل القصة) لايجد الامان في أي مكان ـ وهو بذلك يجسد رغبة كافكا بالذات . . وسوف نرى ذلك في ـ المسخ ـ هذه الكراهية المتقدة تجاه الاب ، يقابلها احترام ومحبة وتقدير تجاه الام حيث يقول عنها (انني أشعر كم تجاهد . . من أجل تعويض افتقادها الصلة بالحياة) [١٦] هذه القسوة وهذه المحبة زرعا فيه التناقض .

٢ ـ بالنسبة لوصفه كيهودي : فبسبب وضع اليهود ـ وقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة ـ عاش كافكا في عزلة ، وبالدرجة الاولى ، كون عائلته ثرية ، وكره عامة الشعب لهم ـ (أن المدينة اليهودية النتنة مدينة حقيقية تعيش في نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة الصحية الجديدة المحيطة بنا ، ومازلنا نمشي في حلم بالرغم من أننا مستفيقون تماما . فما نحن في الواقع سوى أشباح في الازمنة الغابرة) [١٧] انه يحدثنا هنا ، عن صورة اليهود القاتمة ، لدى المجتمعات التي تحتويهم ، بسبب الاجواء ـ الخاصة ـ بهم . والتي يخلقونها لانفسهم ، وأيضا فان ظهور الحركة الصهيونية ـ والهجرة الى فلسطين ، والاحلاف الاستعمارية والصهيونية ، كان لها أثر كبير في حياته ، وفي نتاجه الفني . . مثلا في (تحريات كلب) نرى ذلك الكلب الصغير الذي يكره بني جنسه ، والرائحة النتنة التي تخرج من أفواههم ، ومواقفهم الذاتية تجاه الامور ـ وهذه النقطة تتعلق بالصهيونية بالذات ـ وكذلك في بنات آوي وعرب ـ القصة الثرة التعابير ، وذات المضمون العميق ، حيث رسم فيها ـ الصراع العربي ـ الاسرائيلي والمستعمر فيه طرف مشارك ـ وأبدى رأيه ، ووضع لنا ـ صورة الصهيوني الطامع في فلسطين ، والنفسية الكالحة والقاتلة لديه . . هذه المواقف تنطلق من البيت ، حيث كان أبوه يحاول التأثير فيه فكريا ودينيا ـ والمدرسة والتعاليم الدينية اليهودية والطقوس الدينية والضغوط التي كانت تمارس عليه من الخارج ، بدءا من ـ صديقه ـ وناشر يومياته وأعماله ـ ماكس برود ـ وآخرين ، أرادوا توجيهه وجهة تخدم أهداف ومطامع الصهيونية ، لكنه رفض كل ذلك ، هاهي والدته تقول له (حسن اذن ، لا أحد يفهمك . . انني أفترض أنني غريبة عنك وكذلك والدك ـ كافكا : بالتأكيد انكم جميعا جميعا غرباء عني ان الدم هو الشيء الوحيد الذي يربطنا ، ولكن ذلك لايعبر عن نفسه) [١٨] صحيح أنه يهودي ولكنه قبل كل شيء انسان يحكم ويقيم مايراه . . في يومياته مثلا يحدثنا عن المهاجرين الى فلسطين من اليهود ـ في صورة كالحة (ان جميع المهاجرين الى فلسطين يمتلكون عيونا مسدلة ، انهم يشعرون أن مستعميهم قد أصابوهم بالعمى ، وبارتباك يتلمسون المائدة ـ بأطراف أصابعهم الممدودة .

(١٤) كافكا ـ يوميات خاصة ـ ص ٢٣٧ ـ ٢٤١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٢ .

(١٥) كافكا ـ رسالة الى الأب في « الاستعدادات . . . . . » ـ ص ١٩١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ٢٠٢ .

(١٦) نقلاً عن : واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٩ .

(١٧) يانوش ، غوستاف : أحاديث مع كافكا ـ ص ٥٨ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٨ ـ ان ماتورده من أقوال ومواقف لكافكا ـ ذكرها ـ يانوش ـ لوردها بتحفظ ـ حيث لا ننسى ـ الناحية الذاتية ـ « طبيعتها الصهيونية لدى ـ يانوش ـ الذي أصدر كتابه عن ـ كافكا ـ سنة ١٩٥٢ ـ وكذلك بالنسبة للآخر الصهيوني ـ ماكس برود ـ ناشر ومصنف معظم أعمال ـ كافكا ـ وسيرة حياته ـ سنة ١٩٣٧ . . . لكي يبقى كل شيء في إطاره الصحيح .

(١٨) كافكا : يوميات ـ ص ٣٩٥ ـ نقلاً عن ـ بديعة أمين ـ هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ دار الآداب ـ ط ١ ـ ك ٢ ـ ١٩٨١ ـ ص ٤٠ .

أصواتهم ترتعش ، ويبتسمون بضعف ، معززين ابتساماتهم تلك بشيء من السخرية) (١٩) ويريد نتيجة ذلك أن يكون وحيدا ، بعيدا عن البيت ـ عن ضغوط أبيه المتزمت القاسي المستبد وعن مجتمعه الضيق ـ عن ضغوط معارفه الذين أرادوا صهينته أمثال ـ ماكس برود ـ لكي يخلق العالم الذي يريد أن يكون ، وكما يريد (ان ما ينبغي أن أعمله ، استطيع أن أعمله فقط وأنا وحيد) (٢٠) بل يريد الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يشوه هذا العالم الذي يريد بنيانه ، والتدخل فيما يقوم به (سأعتزل كل فرد الى درجة اللامعقول ، وأجعل كل فرد واحد عدوا ولن أحكم أحدا) (٢١) وبالتأكيد فان هذا الفرد الذي يريد اعتباره عدوا هو ذلك الذي يضغط عليه ، ويريد جره الى ما لا يريد القيام به أو الكتابة عنه . . لأن (هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية) (٢٢) انه العالم الذي يريد كافكا أن يتنفس فيه .

٣ ـ بالنسبة لوضعه الاجتماعي : ان أي فرد منا هو نتاج التربية البيتية والشارع والمدرسة والمجتمع ـ وكافكا ـ تأثر بذلك وأي تأثر . . لقد كان عاملا في منشأة أبيه ، وقام بما لا يريد أن يقوم به لان هناك أوامر تلزمه بذلك ، وموظفا في مؤسسة للتأمينات العمالية ضد الحوادث في مملكة بوهيميا سنة ١٩٠٨ ـ ينفذ الاوامر العليا رغم أنفه ـ لقد كان ترسا في جهاز بيروقراطي يعمل ، وهو في داخل نفسه يكره ما يقوم به . . وكأن هناك قوى عليا خارقة تلزمه بذلك ، والا فالموت نهايته . . هذه الامور آلمته وضغطت عليه كثيرا ، لقد رأى نفسه مغتربا عن كل ما يقوم به ، وهذا يتجلى بصورة ساطعة في (مستعمرة العقاب) فالآلة المرعبة تحفر جسد المتهم بلا تهمة وتكتب ـ أطع سادتك ـ حتى الموت . . وفي المحاكمة ـ لا يستطيع السيد أن يعرف شيئا عن قضيته . . ماذا أصابه . . لماذا هو على ما هو عليه ، ما هي تهمته ؟ انه لا يعرف شيئا . . حتى يموت . . ولماذا يريد أن يعرف ، طالما أن ما يريد أن يعرفه ليس من اختصاصه ؟ فهناك ـ آخرون ـ مهنتهم هكذا ـ وكذلك في ـ القصر ـ فالمساح لا يرى صاحب القصر ، ولا يمكن أن يراه ، لان ذلك محال . . فهناك حدود تفصله عنه ، ولا يمكن تخطيها وعندما تمادى في ذلك ـ كان ما لا يريد أن يكون ـ النهاية ـ وفي ـ الحجر ـ لا يعرف الحيوان الصغير الراحة ، لانه مهدد بالخطر في أية لحظة ، لان مجتمعه ـ هو المليء بالاخطار التي تهدد المرء دائما ، وتجعله قلقا باستمرار . . لنلاحظ ولنتأمل ما يكتبه عن وضع العمال في مجتمعه (بالتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتمسون منا حقوقهم باستعطاف . . انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رؤوسنا وينتزعوا حقوقهم) (٢٣) وهذا يتجلى في ـ تحريات كلب ـ فالثروات تكون في أيدي أقلية ، بينما الاكثرية هي محرومة منها ، وهذه الاقلية تمارس مختلف الوظائف لتظهر للآخرين انها لم تشذ ، وكذلك في ـ حول مسألة القوانين ـ (فالنبلاء) هم بحكم قوانين نسجوها بأيديهم يتحكمون في كل شيء . . وكافكا يعرف عصره ومجتمعه (لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الي ، وكان الاجدر بي أن أضطلع بمهمة تمثيله لا محاربته) (٢٤) .

---

(١٩) ن . م : يوميات ـ ص ٢١٠ ـ هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ ص ٢٥ .

(٢٠) نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ ص ٥٧ .

(٢١) ن . م : يوميات ـ ص ٢٢٩ ـ هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ ص ٥٧ .

(٢٢) نقلاً عن : واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٦ .

(٢٣) برود ، ماكس : فرانز كافكا ـ ص ١٣٢ ـ ١٣٣ ـ نقلاً عن ـ واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٥ .

(٢٤) كافكا : يوميات خاصة ـ ص ٢٢١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٣ .

بل يشرح لنا جسد الرأسمالية ، التي تحول الانسان الى قيمة مادية بكل وضوح . (الرأسمالية نظام علاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم يرفف في قيود حديدية ان الرأسمالية وضع مادي ومعنوي أيضا) (٢٥) أمام هذا الوضع القاهر المرعب ، كان لابد من رد فعل ، وكافكا لم يستطع أن يرى نهاية لواضعي القوانين ـ الحديدية ـ لقد رأى الانسان في مجتمع الزنزانة ـ هناك من يسجن وهناك من يحكم ، وهناك من يجلد . . كل شيء حسب قانون لا فكاك منه . . وحسب رؤية ـ كارل بارتيه ـ الذي رأى الانسان محكوما بكل ما يقوم به هو قدرة ووسط هذا العالم ـ المرعب ـ كان الاغتراب يبتلعه . . ولم يستطع الا أن يقول (كل شيء وهم : الاسرة ، المكتب ، الاصدقاء ، الشارع ، وهم ، بعيدين كانوا أم قريبين ، النساء ، ان الحقيقة التي هي أقرب من أي شيء ، هي فقط أنك تضرب رأسك بجدار الزنزانة ، لا نافذة فيها ولا باب) (٢٦) ومن هنا فان (الحياة تبدو له زنزانة لا تتيح أكثر من خطوة واحدة في كل الاتجاهات الاربع) (٢٧) وكان لابد أن يكون متشائما في جانب من جوانب حياته ، بل يرى الحياة ليس الا لان كل ما يتم فيها ، هو نتيجة لا معقولة لمقدمة سخيفة ، أو قانون خرافي ، أو سبب غير وجيه لا يصدق أبدا . . لنتأمل مثلا هذه الكلمات (أعيش ، غريبا أكثر من الغرباء أنفسهم) (٢٨) وحين يكتب في مكان آخر من كراساته (انها الحياة مزدوجة رهيبة حقا لا أظن أن هناك مخرجا آخر سوى الجنون) (٢٩) . . أو (في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالي بلا اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال . على أني لم أؤمن بذلك اطلاقا ، بل كنت أسأل فقط) (٣٠) لان كل ما حوله يدفع المرء الى أن يسأل بسبب تركيبه الخاطيء . . وهذا ما دفع ـ كافكا ـ الى حد القول (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه) (٣١) ونستطيع أن نورد هنا حادثة حدثت له ـ وكأنها قصة من قصصه . كتبها بقلمه ، واستمدها من عالمه الفني ومن خياله الخصب ، ولكنها نص يخبرنا عن أنه حقيقة واقعية . وهذا النص يشبه الى حد بعيد قصته (القضية) التي تتحدث عن ذلك المتهم البريء الذي يقاد الى المحكمة ويحكم عليه ، دون أن يعرف تهمته ولا قضاته . . مختصر الحادثة هو أنه فوجيء ذات يوم بدخول رجل لا يعرفه الى بيته ، وهو لا يعرف لماذا دخل الى بيته ، وعندما يسأل عن ذلك ـ قال له الرجل (ليس بامكانك الخروج من هنا الان لانك موقوف) (٣٢) وحاول ـ كافكا ـ أن يتساءل في سره : لماذا هو موقوف ، وما هي تهمته ، ومن هو الرجل . .

---

(٢٥) يانوش : أحاديث مع كافكا ـ ص ١٤١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٤ .

(٢٦) كافكا : يوميات ـ ص ٤٦ه ـ نقلاً عن ـ دراسات في الأدب والمسرح ـ مجموعة من المؤلفين ـ ترجمة : نزار عيون السود ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ـ ١٩٧٦ ـ ص ١٧ .

(٢٧) كافكا : يوميات ـ ص ٣٦٧ ـ نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ ص ١٤٠ .

(٢٨) نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٧ .

(٢٩) ن . م : ص ١٥٨ .

(٣٠) كافكا : تأملات حول الخطيئة والألم والأمل في ـ الاستعدادات ـ ص ٤٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٨٤ .

(٣١) كافكا : يوميات خاصة ـ ص ٢٩٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٨٥ .

(٣٢) نقلاً عن صحيفة تشرين السورية ـ ١٩٨٣/٧/١٨ ـ ترجمة : سعيد هلال ـ عن صحيفة (لوماتان) .

المسخ وأعتقد أن ما حدث كان (مجرد مداعبة) أو مزحة . . فقد صادف ذلك اليوم (عيد ميلاده الثلاثين) اذا لابد أن يكون ذلك مقلبا أو (كمداعبة له من زملائه في المصرف خيث يعمل) أو ما حدث كان غلطا ارتكب . . لكن الرجل قال له (تتم الامور وفقا للقانون . . والقانون مطبعه . . لهذا فلا مجال للسماح بأي غلط كان) ويحاول كافكا بكل الطرق أن يفهم ما سر هذه القضية ، وكيف حدث ما حدث ، وماذا وراء هذا الرجل الذي بلغه أنه موقوف دون جدوى . . فتوقيفه حقيقة لا لبس فيها (أنت موقوف حقا هذا صحيح ولكن ذلك يجب أن لا يمنعك من ممارسة حياتك كما اعتدت أن تمارسها ـ وبعد نقاش ـ يقول له المفتش : أنا لم أقم (الا بمهمتي التي أوكلت الي) ومهما كانت صحة هذا الخبر . . فان ـ كافكا ـ تعرض لمضايقات كثيرة . . وكانت أعماله الادبية وكراساته ويومياته نتيجة هذا القلق اليومي الذي يصاحبه . . وكان العالم الفني الغامض الذي ابتكره هو حصيلة ـ الواقع الاجتماعي اللامعقول الذي كان يعيشه . . ولكننا اذا أردنا الدقة ، نستطيع القول : أن هذا اللامعقول ينبع من ـ تلك الاقلية ـ التي كانت تريد استثمار ـ كل شيء على حسابها : أجهزة الاعلام ـ والثروات المادية . . وحتى الانسان العادي . . هل بقي الاغتراب الكافكاوي في حقيقته قائما شاملا لا يمكن اختراقه ، أو رؤية بصيص أمل ما وراءه ؟ هذا هو السؤال الكبير فاذا كانت الحياة الاجتماعية للكاتب بكل جهاتها ، تشكل حواجز تمنعه من الحركة أو الاستمرار في السير على الطريق التي رسمها لنفسه ، الا أن هناك جهة بقيت هشة ، لم نستطع الحيلولة دون ذلك ، واعدام كل بذرة أمل فيه . لقد هزمته الحياة ، ولكنها لم تستطع أن تهزمه في فنه أيضا ، وتمهر نتاجه بطابعها ، صحيح أن نتاجه يجسد حياة الانسان المقهور الذي لا يستطيع أن يغير أسباب قهره ، ويقضي عليها ، أو القاهر الذي لا يستطيع الا أن يمضي في تنفيذ ما يوحى له به (شخصية الداخلي) رغم ارادته ، ولكنه استطاع أن يعطي رأيه فيما حوله ، وأن يعبر عما يشاهده ويحس به ـ بلغته الخاصة به والمتميزة له ، ونحن نستطيع اثبات ذلك من خلال شواهد كثيرة مثلا : (أحاول دائما أن أوصل شيئا غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائما ما يستعصى شرحه) [٣٣] أو حين يكتب (هناك صفة أنفرد وأتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم فكلنا يعرف نماذج نمطية عديدة ليهود غريبة : وبقدر علمي فأنا أكثر هذه النماذج تعبيرا عنهم ، أي أني مع شيء من المبالغة ، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، واني لا أمنح أي شيء وعلي أن أستخلص الحاضر والمستقبل فقط بل والماضي أيضا ، ومع أن كل انسان يحصل على نصيبه من الماضي بلا مقابل ، فعلي أن أستخلص الماضي أيضا ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعا) [٣٤] ولقد تجلى ما كتبه في قصته ـ تحريات كلب ـ الذي ينقل الينا كل ما يتعلق بماضيه من ـ أجداده الاوائل ـ والكلاب التي تحلق في الهواء ، وتقعي على قوائمها الخلفية ـ أي كل ما يتعلق بأولئك الذين يحبون بل يقدسون الملكية ، واستخدام كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للوصول الى المبتغى ، وكذلك في قصته المشهورة ـ بنات آوى وعرب ـ الذي ينقل الينا اللوحة الدرامية للصراع العربي الاسرائيلي ، وعواقب هذا الصراع ونتائجه الوخيمة ـ أو حين يكتب معبرا عن علاقته بالادب (ان أوضاعي لا تحتمل لانها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك الادب . الادب هو كياني ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك . أوضاعي الحالية لن تتمكن أبدا من اغرائي ، بل أنها لا تستطيع الا أن تدمرني وتقضي علي تماما وهذا ما سيحدث لي عن قريب) [٣٥] فالأدب هو القناة التي تساعده في توصيل وايصال ما يريد قوله من (حقائق) الى القاريء ، لان

---

(٣٣) كافكا ـ خطابات الى ميلينا ـ ص ٢٥٠ ـ نقلاً عن والعبة بلا ضفاف ـ ص ١٤٦ .

(٣٤) كافكا : ن . م ـ ٢٤٨ ـ نقلاً عن والعبة بلا ضفاف ـ ص ١٥٠ .

(٣٥) نقلاً عن والعبة بلا ضفاف ـ ص ١٥٧ .

الواقع أقوى منه ، ولكنه في الادب يستطيع التغلب عليه ، والتعبير عن آرائه ، بل يعتبر الكتابة كفاحا ، وهذا يشكل اشارة ساطعة الى ما يعتمل في - عالمه الداخلي من قوة وتمرد على الواقع - الكابوس الذي يلفه : (أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأي ثمن ، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء) (٣٦) . . ويحاول ايضاح غايته من رموزه قائلا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه) (٣٧) . . .

بل انه يجد في الادب ضالته وفردوسه المفقود وشاطىء الامان ونقاهته وراحته النفسية ، حين يقارن بين الواقع الاسود الذي يحوطه ، والادب الذي يمارس كتابته لتجاوزه : (ان كل شيء ليس أدبا ، يبعث فيّ السأم وأنا أكرهه ، اذ أنه يسبب لي الاضطراب أو أنه يؤخرني) (٣٨) ولكن ماذا يريد من هذا الادب الذي يعشقه ، هل يمارسه لانه يجد فيه متنفسا له ، أم أن هناك شيئا آخر غير ذلك ؟ لقد كان كافكا - وكما قلنا سابقا مقهورا في حياته ومهزوما أيضا ، ورأى الادب - مطيته - نحو عالم الخلاص . التخلص من كل ما يضايقه ويؤلمه ويعذبه . ولكن ألا توجد هناك غاية أخرى وراء ممارسة هذه المهنة ، هل يكتب مجرد كتاب ومن أجل الكتابة ، هل عالمه المفعم بالرموز يخصه هو ويعنيه ، أم أن هذا العالم - ولنقل السوداوي حين رؤيته أول مرة - والمعقد في بنيانه ، يتجاوزه ، بحيث ينقل الينا صورا حية ديناميكية عن عصره . . رغم كل سلبية في حركة شخصياته وما يحدث في عوالمها ؟ لنتأمل ما يريد من ذلك . ان ما يكتبه (ليس سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن) (٣٩) اذا هنا يريد اعلامنا أن ما يكتبه - صحيح أنه يعينه - ولكنه يعتبر حقيقة ، والحقيقة ليست ذاتية محضة ، وانما تخص كلا منا - فالبحث والاكتشاف - سمتان أساسيتان لاستجلاء الحقيقة وسط ركام من الاوهام والخرافات والضلالات في عالم مزيف ، كالعالم الذي ينقب فيه كافكا - عن جذر الحقيقة . . أو حين يعلن أن (مهمة الكاتب هي توصيل ما هو منعزل وزائل الى الحياة الابدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون . . ان رسالة الكاتب رسالة نبوية) (٤٠) هنا تكمن حقيقة جلية ساطعة ، فالكاتب لا يكتفي بالعرضي والهامشي من الاشياء ، وانما يريد كشف جوهرها . . والجوهر ليس قشرة لا حياة فيها ، وانما الحياة تكمن في هذا الجوهر بالذات . فالحقيقة لا تموت . . وهذا القانون ليس قانوني أنا الذي يتفق مع رغباتي أو رغباتك ، وانما ما يتفق مع الجميع أي أنه موضوعي . . أي الحقيقة الواقعية . . بل الاعمق من ذلك هو فيما يتعلق برسالة الكاتب حين يقول انها - نبوية - فالنبوة تطرح نفسها هنا بقوة ، وترتبط بما يترتب على حادثة ما حدثت في الواقع ، أو على واقع ما يجري أمام الانظار . . وحين يقول كاتبنا (أود اليوم أن انزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي الى أعماق الورق أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل في نفسي كل ما هو مكتوب . . وهذه ليست رغبة فنية) (٤١) حين يقول ذلك فانه يخدم وظيفته أولا : التخلص من حالة القلق ، وهو قلق ناجم عن حياته المغروسة بالعذابات والصدمات الخارجية ، وخوفه من

(٣٦) كافكا : يوميات خاصة - ص ٦٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٧

(٣٧) كافكا : عن الرموز في « سور الصين » - ص ١٣٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢١٥ .

(٣٨) كافكا : يوميات - ص ٢٣٠ - ٢٣١ - نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - ص ٣٥ .

(٣٩) كافكا - كراسات في « الاستعدادات . . . » - ص ٢٣٥ - ٢٣٦ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٤١ .

(٤٠) يانوش : أحاديث مع كافكا - ص ١١٩ ، ١٦٢ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٥ .

(٤١) كافكا : يوميات خاصة - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢٠٢ .

كل ما يحوطه وهذه الناحية تخصه هو . وثانيا : يتحول هـذا القلق الشخصي الى صـورة تعكس الـواقـع الاجتماعي الذي يعيشه ـ كافكا ـ ان حالة الذعر التي هو فيها ـ وان كانت لديه متضخمة تعطينا الكثير من الـدلالات عن عصـره بـالـذات . فـالـذات ـ ذات الكاتب ـ ليست ميتة أو بعيدة عن كل ما يجري ، انها تتلقى التأثيرات الخارجية ، ولا تقف حيالها مستسلمة ، بل تظهر بالمقابل ردود فعلها ، تنقل الينا بدقة حقيقة ما يجري . . يريد كافكا اعلامنا ـ أن ما يجري ـ قدر ـ لا خلاص منه ولكن وراء هذا القدر ـ وهو واقعي ـ تكمن قوى لا انسانية وكانت انسانية أولا ـ ولكن بسبب سيطرة المصالح الفردية والانانية المدمرة ، بحيث انها تقمع كل قيمـة انسانيـة وتصبح كـافة القيم الانسـانية من حب وفضيلة وكرامة وحرية سلعا تباع في المزاد العلني ، أو منـدمجة مـع بقية السلع الاخرى التي تخضع لقـانون العرض والطلب ، و هو قانون يرتبط بالذات ـ بالجوهر اللاانساني واللااخلاقي للرأسمالية . . . في مثـل هذه الحالة ماذا يمكننا أن نقـول ، كيف نحل اللغـز ، لغز الاغتراب الذي يحيط بكافكا ؟ من المعلوم أن أي فن يقوم على العبث والفوضى ، صحيح أنه صورة مشوهة لـواقـع حي ، الا أن هـذه العـلاقـة بـين هـذا الفن اللامعقول والواقع الحي ، لا يمكن أن تعطينا حقيقـة جلية . . ولكن مع كافكا ، يقف الناقد أحيانا محتارا ـ فكتاباته في بعض جوانبها ـ قصصه ورواياته مثـلا ـ لا يمكن للوهلة الاولى تلمس نقطة ضوء فيها أبدا ، بحيث نستخلص النتيجة التي لا بديل لها أن العبث واليـأس والقدرية المرعبة والفوضى هي السمة الطاغية عليها ، ولكن حين التعمق فيها ، نستطيع التوصل الى حقيقة كل ما يريد كافكا أن يخبرنا عنه ، وهي مرتبطة بالواقع الاجتماعي بالذات . . مختصر ما نريد طرحه هنا هـو هذا التناقض القائم في عالم كافكا ، ما سببه ومـا علة وجوده ؟ لقد حاولنا أن نوضح سابقا ـ أن كافكا ـ الذي تعرض لضغوط منذ صغره ـ منذ طفولته ـ وحتى ساعة مماته ، لم يستطع أن يقف على قدميه ، ويفتح عينيه على اتساعهما ، ويمتد برؤاه نحو البعيد البعيد ، لاستجلاء حقيقة ما يجري ، ويحافظ على توازنه ، ويطرح نسبية ما يجري . . فالقوة الغاشمـة الكامنـة في واقع مـا ليست مطلقة أو خـالدة وانمـا هي فانيـة ، فلماذا تضخيمهـا اذا . . كما حدث مع كافكا ؟ نستطيع القول هنا ، لقد كانت حياة كافكا تدور على محورين متناقضين تمامـا : كافكا الانسان ـ وكافكا الفنان . . الاول معذب وقلق ومتشائم ومقهور ، وليس لديه ما يفعله لاستئصال كل جذور العفونة في واقعه . وكافكا الفنان ـ أي الثاني حر ومتفائل ويستطيع أن يبدي رأيه بلا خوف ـ على طريقته الخاصة به كفنان يريد أن يكون متميزا بعالمه الذي يبنيه من الكلمات . . ولكن هل يعني هذا أن هناك فصلا بين هذين العالمين ، عالم كـافكا الانسـان ، وعالم كـافكا الفنان ؟ واننا اذا أجبنا بـ نعم . . نكون قد وقعنا في خطأ فادح الى حد كبير . . والسبب أن هذا الفصل مهما كان واضحا وهذا التناقض مهما كان واسعا ، فلا يمكن القول أن العالم الاول يتصل بالثاني . . ان كيهما متصلان يتصل الاول والثاني والثاني يرتبط بالاول . . وهـذا التناقض يقوم في جوهره على رؤ ية كافكاالمضيئة تجاه ما يجري وما يتأثر به ، نعم انه يرى كل ما حوله ، ولكنه ليراه دائما ـ بشكل واضح . . فاغترابه الكلي حال بينه وبين رؤ ية ما يجري ، ونقله بشكل واضح ، والحفاظ على هذه النقطة باستمرار . . لقد قلنا في بعض الفقرات . ان كافكـا متشائم ولكن نستطيع أن نقول عنه هنا ، انه متفائل . لنتأمل هذه الكلمات المفعمـة بالتفاؤ ل ، هذا المسعى يسلك طريقا يتعدى طاقـة البشر . وكـل هذا الادب عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة.(٤٢) ان حنينـه كبير الى السعادة في صحبة الكائنات البشريـة (٤٣) أو القوة الانسانيـة الرائعـة والثقة بها في هذه الكلمـات (عرض نفسك للامطار ودع السهام الفولاذيـة تخترق

(٤٢) د. م. ـ ص ١٤٦ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٦ .

(٤٣) خطابات الى ميلينا ـ ص ٢٠٧ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٨ .

جسدك . . ولكن ابق مكانك برغم كل شيء ، انتظر واقفا ، فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود) [٤٤] ان من يقرأ هذه الكلمات ، يعتقد أنها ليست لكافكا أبدا ، وانما لكاتب آخر ، يؤمن ايمانا كبيرا بالانسان الذي لا يقهر ، يفكر مثلا في ـ بوشكين ـ أو بلزاك ـ أو غوته ـ أو كازانتزاكيس أو غوري أو شولوخوف . . ولا يمكن أن يفكر في ـ كافكا ـ أبدا . . بل سيبعده ـ عن ذهنه ، اذ أضطر عليه في التواؤم حين يكلمنا عن ـ قوة الجماعة ومدى اهميتها (ان ـ الحقيقة لا تتمثل الا في الصوت الجماعي) [٤٥] أو حين يحدثنا عن قيمة الانسان والايمان به (الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا أو بدقة أكبر : التحرر أي ان نكون خالدين ، أو بعبارة أدق أن تكون) [٤٦] أو حين يريد تجاوز بؤسه بكل ثقة (مهما كان مدى بؤس أعماقي . . وحتى لو افترضنا أني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه الوسائل الا لشيء واحد هو اليأس . . ليس الا سفسطة بحتة) [٤٧] بل انه يرى في الكفاح طريق الوصول الى ما يبتغيه ، ولغة الفرح (الكفاح يملؤني سعادة فوق قدرتي على الاستمتاع وقدرتي على المنح ، ويبدو لي أني لن اسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح) [٤٨] هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يرى الحياة عبر امرأة تكون عنده أو ـ معه ، وهذا يعني تجاوزه للعزلة التي تحاصره ، والاغتراب الذي يمتصه (لا أكون جسورا ، مقدما قديرا ، ومنفعلا .بشكل مدهش الا عندما أكتب . آه لو استطعت أن أكون كذلك أمام الناس ، بفضل امرأة) [٤٩] أو حين يقول (اني متأكد تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الاطفال الذين يولدون واتاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب ومحاولة توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه الانسان) [٥٠] . . الخ ليس ما أكتبه على سبيل العرض فقط ، وانما للذكر ، ولاثبات أن كافكا الذي يعاني من الاغتراب الى حد بعيد مصدره ، جملة من الظروف الثقافية والتربوية والاجتماعية والسياسية أحاطت به ، وضيق الرؤية الى الحياة لديه ، وان هذه التناقضات لديه ـ الحياة مقابل الموت ، والفرح مقابل الحزن ، والغموض ، في كتاباته وأعماله المتنوعة ، تنبع من ذاته المضطربة التي لونت بريشتها كل كلمة من كلماته ، فهو ضحية ومتهم بلا سبب وتهمة ، لقسوة ولتزمت أبيه واستغلاله لاولئك الذين كانوا يعملون في منشأته . وقد كان بينهم وهو ابنه ، ولكنه يتمرد عليه في كتاباته ، في عالمه المتميز به ، حيث يستطيع أن يقهر أباه ، وينتقم لكبريائه المجروحة وانسانيته وشخصيته ، وهو يجسد نفسه في بطل قصته ـ المحاكمة ـ حيث يحاكم وقبل ذلك يتهم دون ذكر التهمة ، ودون أية تهمة ، ولكنه يفضح أولئك الذين يقفون وراء هذه القوانين وينفذونها ، أي ـ ينتصر عليهم في فنه ، وكذلك مع ـ مساح ـ القصر ـ وفي تحريات كلب ـ وفي ـ الحجر ـ الخ فمعظم قصصه ورواياته ، أبطالها مقهورون

---

(٤٤) نقلاً عن والعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٩ .

(٤٥) ملازم من ١٦ صفحة في الاستعدادات . . . . . ـ نقلاً عن والعية بلا ضفاف ـ ص ١٩١ .

(٤٦) نقلاً عن والعية بلا ضفاف ـ ص ١٩١ .

(٤٧) يوميات خاصة ـ ص ١٨٧ ـ نقلاً عن والعية بلا ضفاف ـ ص ١٩٢ .

(٤٨) ن . م . ـ ص ٢٢٠ ـ نقلاً عن والعية بلا ضفاف ـ ص ١٩٤ .

(٤٩) نقلاً عن والعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٠ .

(٥٠) خطاب الى الأب في « الاستعدادات . . . . . » ـ ص ١٠٩ ـ نقلاً عن والعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٣ .

متهمـون ، ولكنهم يحملون معهم روحا نشيطة تحب الكشف عن حقيقـة غـامضـة وراء أو وسط ركام من الاكاذيب الذي نصبه واقع ما ، أو خلقته فئة اجتماعية ذات مصـالـح تخصهـا هي . . اذا كـافكـا المتشائم الواقعي - المتفائل الادبي أحيانـا ، والقلق في حياتـه ، الباحث عن حقيقة هذا القلق في أعمالـه ليس رمزا - طلسـما - لا يمكن كشفه ، وتحـديـد حقيقته فبـرغـم - صعوبة بعض أو معـظم أعماله بتاهـاتها ودهـاليزيهـا وتراكيبها وحيويتها المـدهشة ، نستـطيع الـوصول الى قـاعها - فـالفن - أي فن كـان ، من خلق وابتكـار ، والانسان أي أنسان كان يحمل قـوى وحقائق وأفكارا نسبية ، وهذه السمة المتكررة بين الناس جميعـا ، هي المفتاح للوصول الى معرفة كل ما يتعلق بحقيقة أمر من الامـور ، وذلـك بتحـديـد هـويـة الكـاتب من كـل الجهات . .

كاتب واحد واحد وأضواء متعددة

وهذه النقطة تتعلق بهوية الناقد السياسة والاجتماعية والثقافية - أي بمنظوره الخاص - الذي يشمل جملة من المواقف ، تحدد شخصية الناقد ، فكل ناقد يعالج عملا كافكاويـا ، لابد أن يعـالجه من مـوقع - ايـديولـوجي معين ، والاختلافـات الكثيرة التي دارت عـلى وحول فنه - عدا كونه - أديبا يهوديا وهذه النقطة تحوي الكثير من اشارات الاستفهام ، حول - حقيقة كتاباته - وهي منشأ معظم المناقشات واختلافات وجهات نظر النقـاد والمحللين والمفكـرين ، وذلك بسبب احتـواء كتابـاتـه الكثير الكثير من الـرموز والتعـابير والصـور - الدينيـة (اليهـودية بـالـذات) هـذه الاختـلافـات نتجت عن غموض ما كتبه كافكا . . فهناك نقاد مختلفو الاتجاهات الفكرية والمذاهب النقدية ، معظمهم تطرقوا الى معالجة أعماله - تحليلا وتقييما عميقين - ففي الوطن العـربي ، هناك من يتهمه بأنه كاتب صهيوني قلبا وقالبا بعضهم ينـطلق لاثبات ذلـك من الرمـوز الكافكـاوية [٥١] ، وبعضهم من نـظرة سطحيـة [٥٢] والبعض ينطلق من بنيانه الفكري والسياسي [٥٣] وهناك من ينفي عنه تهمة الصهيونية ، ويعتبره أديبا واقعيا متميزا [٥٤] وهناك من يعتبـره أديبا فـذا ، وقف ضـد كـل مـا هـو صهيـوني واستعماري وقوي لا انسانية بعد دراسة جادة وواسعة لكافة أعماله - ويرى (أن بالامكان توظيف أدب كافكا لصـالحنا ، في معـركتنا الفكـرية ضـد الصهيونيـة ؟) [٥٥] . . . أما بصدد التيارات والمذاهب الادبية النقدية والفكـرية خـارج الوطن العـربي - فهناك من يـرى أن (الموضوع الرئيسي في مؤلفات كافكا ، هـو موضـوع اغتراب الانسان عن المجتمع . . الخ) [٥٦] وهناك من ينظر اليه نظرة انساني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين كانوا يكرهون الظلم ، ويشجبونه ، ويعلنون ان الانسان هو القيمة المثلى ، فهو يرى (أشـدها . وهي أقوال كافكا طبعا - اغراقا في الخيال وأبعدها عن الوقوع حقيقة من خلال قوة التفصيل الوصفي) [٥٧] وهناك من

(٥١) راجع - مجلة الأقلام العراقية - عدد خاص بالأدب الصهيوني - مقالة السيد : كاظم سعد الدين « حل رموز كافكا الصهيونية » - تاريخ صدور المجلة - أيلول ١٩٧٩ .

(٥٢) ن . م . - مقدمة السيد المترجم : سعيد الحكيم - لقصة - كافكا - في مستوطنة العقاب .

(٥٣) راجع مقالة د. فيصل دراج - محمود موعد - (محاولة قراءة في الفكر السياسي لكافكا) - مجلة الموقف الأدبي السورية - العدد ٦ - ت ١ - ١٩٧٤ .

(٥٤) راجع مقالتي : صلاح حاتم - (صورة الصراع التاريخي بين العرب واليهود الصهيونيين في أدب كافكا) و (أضواء على موقف كافكا من اليهودية والصهيونية) ومقالة - واسيني - الأعرج (قرائن كافكا . . ذلك المتهم البريء) في ملف خاص عن كافكا - مجلة المعرفة السورية - آذار ١٩٨٢ .

(٥٥) أمين ، بديعة : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - ص ١٧٤ .

(٥٦) شيربينا : في الاغتراب والأدب المعاصر - عن كتاب دراسات في الأدب والمسرح - ص ١٤ .

(٥٧) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة - ترجمة : د. أمين العيوطي - دار المعارف بمصر - ١٩٧١ - ص ٥٩

يوازي بين عالمه وعالمنا أو بين كافكا وعالمنـا ـ أي عالم المتناقضات وينظر اليه نظرة تعميمية ، حيث يـرى أن (العالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه انـه عالم خانق ، مجرد من الانسانية ، عالم الغربة) (٥٨) وهناك من يرى في أعمالـه ـ رموزا لا تفسـر ، لان (الرمـوز الادبية عاجزة عجز الواقعية الادبية البسيطة عن تفسير قسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى) (٥٩) وهناك من يقيم أعماله في صورة لا تخلو من الحقيقة (ان كافكا لا يصور قلق الانسان في « الكون » أو في « أصل الاشياء » بل يصوره في وضع اجتماعي خاص) (٦٠) وآخر يعتبر مثلا رواية (القلق) : روايـة عماليـة ـ كافكـا يصور الفلاحين في غربتهم الكاملة) (٦١) وقد أثار هذا التقييم ردود فعل عنيفة . (٦٢) وهناك مفكر ماركسي يرى أن كافكا قد (صور الاغتراب انطلاقا من موقفه المغترب نفسه ـ ثم يردف قائلا ان الموقف من الواقع المحيط هنا هو موقف مراقبة ولكنه ليس موقف ممارسة) (٦٣) . . الخ . . الى آخر ما هنالك من أقوال وتعليقـات النقاد على ـ أعمال كافكا ـ حيث لا نستطيع أن نحصرها هنا ـ لان وظيفتنا ليست جمع ـ احصاءات نقدية ـ وانما ايراد أمثلة متنوعة ومختلفة في صورها تجاه فن كافكا . . ماذا بقي أمـامنا الان بعـد هـذه الجـولـة الـطويلة في عـالم الاغتراب عامة ـ معنى وتفسيرا أو في الفلسفة والادب والفن ، وعن كافكا ـ ونظرة النقاد بمختلف مذاهبهم الى ذلك ! أعتقد أننا أصبحنا في الـطريق الممهدة ، حيث يمكن الـدخول الى عـالم الاغتراب الكـافكاوي ـ في ـ وروايته ـ المسخ ـ هذه الرواية القصيرة التي تحمل الكثير من الرموز وأسئلة الاستفهام واشارات التعجب وحقائق جلية . .

كافكا وروايته المسخ

جـان جاك روسـو ، الذي تسـتـطيع إعتبـاره ـ أبـا الاستلاب Lalienotion ـ حيث ينفصل الانسـان رغما عنه عن جماعته أو عن الطبيعة أو عن عمله الخاص لحساب ـ آخر . أقوى منه . . يقول في بدايـة كتابـه ـ العقد الاجتماعي ـ المنشور سنة ١٧٦٢ في شهر نيسان ـ (ولد الانسان حرا الا أنه مكبل في كل مكان بالاغلال . على ذلك النحو يتصور نفسه سيد الاخرين ـ الذي لا يعدو أن يكون أكثرهم عبودية) (٦٤) وفي مكان آخر . يكتب ما يلي (ان الاقوى لا يبقى أبدا على جانب كاف من القوة ليكون دائما هو السيد ان لم يحول قوته الى حق ، والطاعة الى واجب) (٦٥) طبعا ان حرية الانسان تكون معه ، وكلما نما وعيه ، ازدادت حريتـه بالمقـابل ولكن

---

(٥٨) غارودي ، جارودي : واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٣٩ .

(٥٩) ألبيريس ر ـ م : تاريخ الرواية الحديثة ـ ترجمة : جورج سالم ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط ١ ـ ك ٢ ـ ١٩٦٧ ـ ص ٢٤٤ .

(٦٠) فيشر ارنست : ضرورة الفن ـ ترجمة : د. ميشال سليمان ـ دار الحقيقة ـ بيروت ـ بلا تاريخ ـ ص ١٢٠ .

(٦١) راجع ـ بيتر فايس ـ في جماليات المقاومة ـ ملحق الثورة الثقافي السورية ـ العدد ٤ ـ ١٤/ ٣/ ١٩٧٧ .

(٦٢) يمكن مراجعة هوامش ـ جماليات المقاومة ـ في الملحق ـ هامش ١١ ـ أحد النقاد البرجوازيين مثلاً صرح : أنه لا يمكن السكوت على هذه التهمة ضد كافكا .

(٦٣) ريد بكر هورست : الانعكاس والفعل ـ تعريب د. فؤاد مرعي ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ط ١ ـ ك ١ ـ ١٩٧٧ ـ ص ١٤٠ .

(٦٤) روسو ، جان جاك : في العقد الاجتماعي ـ ترجمة : ذوقان قرقوط ـ دار القلم ـ بيروت ـ ط ١ ـ آذار ـ ١٩٧٣ ـ ص ٣٥ .

(٦٥) ن . م . ـ ص ٣٩ .

يجب ألا ننسى أن هذه الحرية التي يعيها صاحبها مرتبطة بمكان وزمان معينين ، وبأناس يندرجون في طبقات ، وهذه بدورها تتفاوت وتنشأ العلاقات الاجتماعية فيما بينها على أساس هذا التفاوت ، والقوانين التي تولد وتسن ، ترتبط بالطبقة التي أنشأتها وأعلنتها واجبا على الاخرين الخضوع له ـ عندها تصبح الحرية ، التي تعيش في وجدان كل فرد ، على قياس هذه القوانين . . أنت حر بمقدار تمثلك لهذه القوانين والخضوع لها ، كيفما كانت طبيعتها ، ولكنها بما أنها تجسد مصالح فئة محددة ـ دون الاخرين ـ فهذا يعني أن ما يعيش داخلك ليس ـ الكائن الحر ـ بل المستبعد . . بفضل طغيان مبدأ القوة . . لنوضح غاية ما نذهب اليه أكثر . أن روسو يتحدث هنا عن الانسان التي تكبله القوانين . والتي تستلب منه حريته ، في مجتمع تبقى القيمة العليا لكل شيء مرتبطة بسيطرة الاقوى . . والسيادة لا تأتي الا مع اقترانها بالقوة وسيطرة فئة على أخرى . . لنوضح أكثر من ذلك . . لقد كانت البرجوازية تتضخم وتتسع حدودها في عهد روسو ، وكانت الرأسمالية تنمو بالمقابل في أحشائها ، والآلة كانت تشهد تطورها المذهل في ذلك الوقت . . ومع تطور الالة ، كانت الافكار والمذاهب التي تمجد الالة ، ومالكيها تنمو بالمقابل ، لتحمي هؤلاء وبالمقابل فان الاخرين وهم ناس عاديون ـ يمارسون حرفا صغيرة وأعمالا بسيطة ، تحت اشراف طبقة محددة ـ هي طبقة التجار وأصحاب رؤوس الاموال والمعامل بحيث أن هؤلاء الذين يعملون نهارا لقاء أجور بسيطة ، كانوا يفقدون باستمرار انسانيتهم ، وتتشوه شخصياتهم . . ان الربح المادي هو غاية الغايات للبرجوازي الكبير والتاجر الرأسمالي ولكن ما هي الطرق المؤدية اليه ؟ الاستغلال كيف ؟ بتشغيل آلاف العمال بكافة اجناسهم وفئاتهم (رجالا ونساء ، اطفالا وشيوخا) وتقديم أجور تافهة ، وامتصاص دمائهم ، ولكن كيف يحافظون على مراكزهم هذه ؟ بسن القوانين والتشريعات ، التي تمجد العمل والملكية الفردية والانانية وتشجع العمل الفردي ، ولكن من يضمن سير هذه القوانين والتشريعات ؟ الجهاز البوليسي والمخابرات في السلطة ، فالطبقة المسيطرة على الحكم ، والتي تتمثل في فئة محددة من عامة الشعب ، تجسد رغباتها الدولة وتحميها ، وتحققها بالقوة . . وأيضا عن طريق الحرب ، فالحرب هي مفتاح الارباح . . ايجاد مستعمرات خارج الوطن الام ، واستنزاف خيراتها واستعمار أراضيها وتشغيل أبنائها بأبخس الاجور ، وبالقوة . . ان الأنانية هي ـ الأس الأول ـ الذي يقوم عليه وجود بقاء كل مستغل ، والعنف هو مبدأه حين يجده ضروريا يستخدمه . . والضرب والتعذيب والسجن وسائل لا بد منها لضمان الارباح وثراء كل مستغل ولو قارنا بين العصر الذي تحدث فيه روسو عن الملكية والقوة المرتبطة بوجود طبقة تحكم واستغلال الانسان ، واستلابه من كل القيم وغربته عن كل ما ينتجه ، وعصرنا ، الذي بلغت فيه الرأسمالية أوجها بل تجاوزت نفسها بشكل لامثيل له ، واختتمت بالامبريالية ، وما الحروب الكبيرة والصغيرة التي عرفناها وسمعنا عنها ورأيناها منذ مطلع القرن العشرين حتى الان ، الا مفاتيح قوة تستخدمها الامبريالية لدوام مصالحها ، وتعبيرا عن أن الاخلاق والمثل العليا ، والعقل حقائق وهمية ، مادامت القوة هي التشريع والمشرع والقاضي والحاكم في أساس علاقتها مع ـ الاخرين ـ داخل بلادها وخارجها ، فالجرائم التي تقوم بها ، والحروب التي تمارسها كيفما كانت بشاعتها ، وآلات التعذيب التي تبتكرها كيفما كانت فظاعتها ، والوسائل التي تستعملها للوصول الى مبتغاها كيفما كانت لا مشروعيتها ، وسحق القيم ـ كيفما كانت . . كلها مبررة ما دامت تنتهي بأرباح تروي جشعها اللا انساني

فلديها شرطتها وأجهزتها التي بلغت تقنية مذهلة في وظائفها وأدائها بحيث تجاوزت الكلمة الشعبية التي ينطق بها لسان الجنيّ الخادم (شبيك لبيك ، ما تريده بين ايديك)ولديها قوانينها ومفكروها الذين يمجدون أعمالها وشعراؤها الذين يمدحون جرائمها ، وساستها الذين يحافظون على حدودها . . وسط هذا العالم ، يشعر المرء أنه في فراغ ملتهب لا فرار منه ، ففراره هو في نفس الوقت وقوع في المصيدة ، بحيث أصاب الذعر وأعمى الكثيرين من الكتاب والمفكرين والشعراء ، فلجأوا الى التهويل وبناء عوالم تخصهم هم ، لا تعدو أن تكون وهما فهاهو ـ كرانفيل باركر ـ يردد بخوف (ياالهي ، خذ حياتي لانني لست أفضل من آبائي) [٦٦] وهاهو (ملكيه) المفزع والخائف من غول الرأسمالية ، يعلن بهلع (أياتي الناس هنا لكي يعيشوا ؟ بل انني أعتقد انهم يأتون لكي يموتوا) [٦٧] وراجعو اذ يضيع في عالم تمتصه قوانين لا انسانية أوجدتها حفنة من الطغاة ، يعلن باضطراب وباستسلام ان عقلنا الباهت يخفي عنا الابدية) [٦٨] ويكتب ـ نيتشه ـ البذرة المشجعة لميلاد النازية ، والممهد لها ـ عراب السوبرمان ، يكتب معلنا بؤس وانحطط عصره ، بكل تقزز وكراهية وغوغائية (انه عصر التعفن الداخلي الفادح والانحلال) [٦٩] ويكتب ـ اليوت ـ معها تشاؤمه وذعره من كل حوله في رؤية ذاتية كئيبة ، قلقا ، مهموما ، يائسا :

وجوه متوترة ، يصفدها الزمن
محوله عن التحول بـ التحول
مملوءة بالاوهام ، ، والمعاني الفارغة
يتضخم فيها ورم اللاهتمام ، واللاتركيز
الرياح الباردة تعصف بالبشر والاوراق الممزقة
تلك الرياح التي تهب قبل الزمان وبعده [٧٠]

ويحاول ـ المركيز دي ساد ـ استفراغ كل ما في جوفه من حقد وضغائن وسوداوية ولا معقولية ، تجاه ما يحيط به (اني أمقت الطبيعة . . أود لو أفسد عليها مخططاتها ، لو أعاكس سيرها لو أوقف دوران الكواكب ، لو أنشر البلبة في الافلاك السابحة في الفضاء ، لو أحطم ما يفيدها وأحمي ما يؤذيها ، وبكلمة موجزة : أتمنى أن أهينها في أعمالها ، ولكني لا أستطيع النجاح في هذه المهمة) [٧١]

أما لوكريس فيعلن (جوهر هذا العالم الى الموت والدمار) . . [٧٢] الخ ولكن من وراء كل ذلك ؟ بحرف واحد وباختصار، العالم الرأسمالي بكل ساسته وديماغوجيته ومفكريه وأذنابه هم الذين يقفون وراء هذا الموت والدمار ، ما دامت المصلحة المادية فوق كل اعتبار في هذا الوجود ، والانسان العادي في هذا العالم الرأسمالي ما عليه الا أن يسير حسب مشيئة الهيئة العليا في الدولة المجسدة رغبات فئة من ـ القضاة اللانسانيين كما في القضية ، وقبل كل شيء هو متهم ، ولا يعرف

---

(٦٦) باركر ، كرانفيل : الحياة السرية ـ نقلاً عن ـ كولن ولسن ـ سقوط الحضارة ـ ترجمة أنيس زكي حسن ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط ٢ ـ نيسان ١٩٧١ ـ ص ٥٩ .

(٦٧) ريلكه : حالته ـ نقلاً عن ـ سقوط الحضارة ـ ص ٨١ .

(٦٨) نقلاً عن سقوط الحضارة ـ ص ١١٠ .

(٦٩) نقلاً عن ـ ارنست فيشر ـ ضرورة الفن ـ ص ١٠٦ .

(٧٠) نقلاً عن ـ كولن ولسن ـ اللامنتمي ـ ترجمة : أنيس زكي حسن ـ دار الآداب ـ ط. ـ ت ١ ـ ١٩٦٩ ـ ص ٢٩١ .

(٧١) نقلاً عن ـ البير كامو ـ الانسان المتمرد ـ ترجمة : نهاد رضا ـ منشورات عويدات ـ ط ٢ ـ حزيران ـ ١٩٧٥ ـ ص ٥٨ .

(٧٢) ن. م. : ص ٣٩ .

تهمته ، أو كصاحب أو كساكن القصر الذي لا يستطيع المساح ـ رؤيته لان الحدود التي تفصل بينهما ، لا ينبغي تخطيها ، الا بدفع ثمن باهظ ـ الموت ـ وعدم الخضوع ـ للسيد الاعلى ـ يعني الفناء ـ كما حدث في مستوطنة القصاب ـ حيث تحفظ الالة عبارة ـ أطع سادتك ـ وتحفرها حتى الموت في جسمه . . بأسنانها الرهيبة . . أو ينتهي مشوها ، يفقد انسانيته كما يراها المجتمع الرأسمالي ! حين يكف عن التعامل مع كل مؤسساته وقوانينه وذئابه ، ويسير نحو الموت . . أي أن المرء هو ـ مغترب ـ كيف كان اختياره فالخضوع للقوانين اللاأخلاقية يعني طلاق كل ما هو انساني فيه ، وعدم الخضوع ، يعني الفناء . . هذا ما حدث مع ـ غريغور سامسا ـ بطل (المسخ) كيف صار مسخا ؟ لانه حاول الخروج عن القانون الذي يقتل فيه انسانيته في مجتمع مرعب ، وكما يعلن . كارل فورسبرغ ـ في (أبيات عن تيجواناجون) بمزيد من السخرية عن ترهات النظام اللاأخلاقي :

أسمعوا هذا الآن
جهازا لشق البطن ـ يستخدمه المرء بنفسه
المقطع الهيدروجيني
أفضل نثارات ممكنة
فكروا بالتبدلات الجنينة الطريفة ،
الكريمة ، الرائعة ، المبيدة
هذا شيء ديمقراطي أيضا
وهو يمزق الانسان أيضا
كل العالم سوف يصعد
الى العالم الحر
وسيصعد أيضا
الى هذه الاضاءة النهائية (٧٣)

أو كما يعلن ـ بيرتولد بريخت ـ عن جوهر الانسان وقيمته في النظام الرأسمالي في مسرحيته

ـ القرار ـ ما هو الرجل بالضبط ؟
الرجل ، هل أعرف ما هو ؟
وهل أعرف من الذي يعرف ؟
الرجل ، لست أعرف ما هو
لست أعرف سوى سعره (٧٤)

يورد ـ ارنست فيشر ـ مقطعا في أحد كتبه ، يتحدث فيه ـ كافكا مع ـ يانوش ـ مؤلف كتاب (كافكا قال لي) يتحدث عن لا انسانية النظام الرأسمالي ، يقول عن ـ نظام تايلور ـ المستغل لكل طاقات الانسان ، « انه لا يحقر العمل وحده ، بل يحقر الكائن الانساني بنوع خاص ، وهو يشكل جزءا منه . ان هذا النمط من الحياة حسب طريقة تايلور ، ليعتبر لعنة رهيبة لا يمكن أن ينشأ عنها سوى الجوع والبؤس ، بدل الغنى والربح المتوخى . هذا هو تقدمكم .

وسأله يانوش قائلا :

ـ التقدم نحو نهاية العالم ؟

وهز كافكا رأسه وأجاب :

ـ لو كان ذلك مؤكدا على الاقل انه غير مؤكد . . . ان سلسلة الحياة لتجرفنا ، دون أن ندري الى أين . لقد أصبح الواحد منا شيئا ، أكثر مما هو مخلوق حي) (٧٥)

في ظل هذا الوضع ، علينا أن نضع الاشارات التي تنطلق منها ، نحو عالم الاغتراب الكافكاوي في روايته ـ المسخ ـ هذه الاشارات هي :

---

(٧٣) نقلاً عن ـ ارنست فيشر ـ ضرورة الفن ـ ص ١٠٦ .

(٧٤) بريخت بيرتولد : القرار ـ ترجمة محمد عيتاني ـ دار ابن خلدون ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ ـ ص ٣٨ .

(٧٥) نقلاً عن ـ ضرورة الفن ـ ص ١٠١ .

ـ ميلاد المسخ وعصر المسخ
ـ من هو الممسوخ لدي كافكا ؟
من هم أولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟
ـ على ماذا اعتمد كافكا في ـ ابداع روايته هذه ؟
ـ ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها ـ المسخ ؟
ـ هل المسخ حقيقة أم خيال ؟
ـ كيف يمكن تحديد الاغتراب فيها ؟
ـ كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ميلاد المسخ وعصر المسخ

لقد كتبت هذه الرواية القصيرة أو القصة الطويلة في مطلع الحرب العالمية الاولى ، أي أن كافكا كان عمره آنذاك حوالي ـ ٣١ سنة تقريبا (مواليد ١٨٨٣)ويبدو أن حياته كانت تشبه حياة بطل قصته المعنونة بـ (الاحراش المتاجحة) وكذلك شعوره ، حيث يقول : (وقعت في أحراش معقدة متشابكة ، لا مخرج منها ، كنت أتجول في هدوء وأنا مستغرق في التفكير ، واذا بي أقع فجأة فتحاصرني الاحراش من كل جانب . لقد سقطت في أسرها وضعت) [٧٦] فالحرب كانت تستعر ، والعالم كان على شفا حفرة من الهاوية المستعرة ، والامبريالية كانت في قمة توحشها وهمجيتها ، حيث كانت كفكي كماشة تستعد لالتهام العالم الضعيف وكالنار كانت تحرق الاخرين وتحترق هي بالتالي ، ويبدو أن شعور كافكا ـ كان كشعور ـ بطل ـ هنري باربوس في روايته ـ الجحيم ! حيث كان (يرى أكثر وأعمق من اللازم) [٧٧] وكشعور (كنيس) حين يقول (انني أشعر وكأنني ـ ميت منذ زمن وانني انما أعيش الان حياة ما بعد الموت) [٧٨] أو حين يعلن ـ ويلز ـ في منتهى التشاؤمية قائلا (ليس هنالك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى الداخل) [٧٩] وكافكا بحساسيته اللامتناهية ، وشعوره الحاد بل المفرط ، لم يستطع أن يتحمل كل مارأته عيناه ، لقد رأى الاهوال وهي تعصف بكل ما حوله ، فالانسان تجرفه الرغبات والنزوات التافهة ، والعالم يحترق لان هنا قطيعاً من الذئاب البشرية ، تريد أن تستسلم لها البشرية ، ولا تريد أن تتعرض نزواتها الطائشة للخطر ، وما على أعماقه الا أن تندك تحت ثقل رؤاه ، ويرى ما يراه ، هولا ما بعده هول ، لا يمكن مواجهته فلجا الى عالمه الداخلي ، يستنجد بقواه الباطنية ، وملكات مخيلته ،/وآلهة ابداعه اللاوعية ، ولكنها جميعا تمت بصلة في كل الاحوال ، الى الواقع ، الذي ولد كل المخاوف في نفس ـ كافكا ـ ولم يجد لديه وفي نفسه القوة التي تساعده على المواجهة ، والرؤية النفاذة الى ما حوله أو الى ما وراء هذا المجهول في كل مكان يحتويه . . ها هو يكتب في (يومياته بتاريخ ٤ اكتوبر ـ ١٩١١) معبرا عن قلقه ، وعن أن شيئا ما يولد في أعماقه تجاه ما يحدث حوله (اني لأعاني من شعور رهيب . فكل شيء مهيّأ في أعماق نفسى لابداع عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلي وانطلاقة حقيقية في الحياة . ولكني أقضي حياتي في المكتب وسط أكوام من الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدي وهو

(٧٦) نقلاً عن ـ والعبة بلا ضفاف ـ ص ١٤٠ .

(٧٧) نقلاً عن ـ اللامنتمي ـ ص ١٠ .

(٧٨) ن . م . : ص ١٣ .

(٧٩) ن . م . : ص ١٧ .

الخليق بأن يمارس البهجة) [٨٠] ان كافكا الموظف البسيط ، والكاتب المتقد موهبة فذة ، وخيالا خصبا الى حد بعيد ، يشعر أن عليه عملا ، يجب أداؤه ، في هذا العمل يتجلى احساسه بما حوله ، ويتجلى أيضا الخطر الذي يهدد الانسان في مجتمع ـ الغاب ـ وأنا أكتب هذه الكلمات ، تحضرني ـ كلمة ـ لـ (هـ . ب . لافكرافت) يصور فيها الحياة التي يعيشها الحياة التي تشيدها القوانين المرتبطة بالمادة والربح والاستغلال ولكنه لا يفصح من وراء هذا الاستغلال ، وانما يجرد الحياة من كل بريق أمل ، والعلم من كل فائدة ، لان كل مبتكراته تستعمل في سبيل تدمير الحياة نفسها وتشويه الانسان ، ان العلم مجرد من كل استغلال وان اللوم يقع على مستخدميه ، لتجسيد وتحقيق نزواتهم اللاانسانية . يقول (لافكرافت) : ان الحياة شيء كريه ، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعلها آحيانا ألف مرة أشد كراهية ، والعلم الذي يخنقنا دائما باكتشافاته المذهلة يمكن أن يدمر النوع البشري في النهاية . . لان ما يكمن فيه من أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحمله عقل من عقولنا الفانية . .) [٨١] . . هذه الكلمة في صورها تنطبق على عصر كافكا من ناحية ، ولا تنطبق عليه من ناحية أخرى بالنسبة للنقطة الاولى . فان ـ الامبريالية هي التي تحول العلم الى ساحر يلبي طلباتها ، والالة الى مفتاح لتحقيق ما تريد ، عبر تشويه الاخرين ـ الذين يعملون في ظروف بائسة وأوضاع غير صحية مرعبة ، وبالنسبة للنقطة الثانية : لم يكن بامكان الكاتب ان يرى عبر تشاؤمه القاتم ، ورؤاه المريضة ، وانهزاميته أن يتصور أن وراء هذا الشقاء الذي ينبع من وضع غير طبيعي ، لمجتمع تسحقه الفروق الطبقية ـ ان حالة كافكا تشبه حالة الحيوان الصغير ـ بطل قصته ـ الحجر الذي لا ولم يشعر بالامان أبدا لا داخل جحره ولا خارجه ، لان الاعداء يتربصون به ، سواء في الداخل أو في الخارج ، ولكن كافكا ، وهو في حالة القلق هذه ، والمرتبطة بمجتمع يفور بالعنف والفوضى والجشع . . يريد أن يصور ـ الانسان ـ وهو يعيش في ظل قوانينه ، وكيف يتشوه . وربما كانت حالته تشبه حالة (تيبس) وهو يعلن أن كل ما هو رائع وعظيم وبناء وهو في عقله ، بعكس الواقع الذي لا يمكن تحمل أدرانه :

لان تلك التصورات الرائعة كاملة
نمت في العقل الخالص ، ولكن من أين بدأت ؟
من جبل الزبل أو مكنوس الشوارع
والآن وقد فقدت السلم
على أن أضطجع حيث بدأت السلالم جميعا ،
في دكان القلب الكريهة المليئة بالخرق والعظام [٨٢]

ولكن ما يختلف به كافكا عن (تيبس) هو أن قلبه يعكس صورة المجتمع المشوهة ، ويريد نقلها وتجسيدها في كلماته ، في عصره الساخن المليء بالزلازل والاحداث السياسية ، والانقلابات وغليان الشعوب في سبيل تقرير مصيرها ـ لقد رأى كافكا ، وجد ما رآه ـ فكانت ـ المسخ ـ تعبيرا عن رؤياه

من هو الممسوخ لدي كافكا

قبل أن أجيب عن هذا السؤال ، لا بد من التأكيد على الصور المختلفة للترميز Symbolisation هي

(٨٠) نقلاً عن ـ والعمة بلا ضفائف ـ ص ١٥٨ .

(٨١) نقلاً عن ـ كولن ولسن ـ المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ـ ترجمة : أنيس زكي حسن ـ دار الآداب ـ ط ٣ ـ آب ـ ١٩٧٤ ـ ص ٢٧ .

(٨٢) ن . م : ص ٤١ .

من الركائز الاساسية للاتجاهات التحديثية Noder-nisme في الفن بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص ، لما لها من نفس طويل وصدر رحب لاستيعاب كل تقلبات الواقع الاجتماعي واضطراباته والابهام Hieroaliphlisation يعتبر مادة سهلة الامتصاص بالنسبة للرواية الحديثة ، بحيث ان هذا الابهام يتخذ احيانا طريقة من طرائق الابداع الفني وفي تصوير الواقع ، وتختلط فيه الحقيقة بالخيال ، ويظهر التناقض Antionomie بشكل واضح بين الموضوعي والذاتي ووضع وآخر ، وهذه النقطة ترتبط بالتقنية الروائية الحديثة بعد تعقد العلاقات الاجتماعية واتساع حدودها ، واحساس الانسان بالغربة ، وهو يتعامل مع المحيط الخارجي ، وكافكا هو من أوائل الكتاب الذين يجسدون الاغتراب في نتاجهم ، ويعطونه مكانة كبرى ، وهذا يتصل بجملة من الظروف المتنوعة التي عاشها أي وكما يقول (ف . شيربينا) (ان ازدواجية المنهج في مؤلفات كافكا ، والجمع بين اتجاهي السرد القصصي الواقعي والخيالي هما صفتان تظهران عنده بصورة واضحة فريدة ، وتميزان مؤلفاته . ولهاتين الصفتين أسسهما الواقعية في الظروف التاريخية لعصره ، وفي خصائص وسطه ، وسيرة حياة الكاتب وتركيبه (النفسي)[٨٣] فالى أي حد نرى هذا الدمج بين الحقيقة والخيال ، بين الواقع والحلم ، بين الهذيان والصحو العقلي في هذه الرواية ؟ وهل صحيح ـ وكما يقول ـ كولن ولسن (ان كافكا يبرز مفهوم اللاحقيقة بالتقصد في استعمال اسلوب الحلم)[٨٤] ولماذا أراد أن يسلك مثل هذا السلوك ؟ وماذا يريد اعطاءنا من وراء مسخه ؟ لقد كان في رغبة ـ كافكا ـ أن يوضح لنا ، تشوه الانسان في المجتمع الرأسمالي ، ولكن كيف يحدث هذا التشويه ؟ ومتى يحدث ذلك ؟ لقد بينا سابقا أن الانسان الذي يكف عن التعامل مع المؤسسات الرأسمالية ولايصغي اليها ، فانها لاتتركه بسلام ، بل لا بد أن تبدأ بمحاصرته حتى الموت فمن تقاطيع هذه المؤسسات يعني أنه اختار موته بنفسه ، وهذا الموت لا يحدث في دقيقة واحدة بل بعد عملية تعذيب نفسي رهيبة ، وهذه سمة تتخللها جذور ـ وجودية ـ تطغى على كل أعماله سواء في ـ (القصر ـ) أو (القضية) ـ أو (تحريات الكلب) أو (في مستوطنة العقاب) . . فالفردية التي تلعب الدور الاول فيها ـ (بمعظمها) ـ مرجعها ـ المجتمع الرسمالي نفسه . دائما الفرد يجد نفسه في مركز المواجهة مع الاخرين ـ بل مع ـ الآخر ـ وعليه أن يثبت نفسه والا فالموت سيبتلعه ، وكافكا ينطلق من هذه النقطة ، يحاول تجسيد معاناة الانسان المنعزل الوحيد ، الذي يبدو دائما مصارعا ومستفزا قواه كي يبقى . . انه يعيش في داخله ـ حيث يعيش فيه واقعه الاجتماعي المر كل المراره ، وما ينجم عن هذا الواقع المر من قلق وويل وهلع ، وفراغ لا يمكن ردمه أو املاؤه بطريقة ما ، لا من داخله أو من خارجه ، فالاغتراب الذي يعيشه ، يأتيه نتيجة هيمنة المؤسسات الرأسمالية ، وهو يصور ما يفعله هذا الاغتراب فيه من لحظة نشوئه ، وحتى لحظة الانفجار ـ أي من بدء المعاناة حتى نهاية صاحبها ـ فالمغترب ـ لا يتحدث ، لا يندمج مع الآخرين ـ لدي كافكا . . انه ينقل الينا كل شيء عنهم ، وانطلاقا من عالمه الداخلي ، يعطينا تقريرا عنهم بصورة مفصلة . . فالحوار شبه معدوم . . وجل ما هنا هو أن رجلا يحدثنا عن كل شيء ـ فالمنولوج ـ هو الذي

---

(٨٣) نقلاً عن ـ دراسات في الأدب والمسرح ـ ص ٢٦ .

(٨٤) ولسن ، كولن ـ اللامنتمي ـ ص ٣١ .

يأخذ مركز الصدارة في معظم أعماله والصدمات الخارجية التي تلقاها تنضج معه ، وتكون في هيئة معاناه ، على طريقته الخاصة ، يصور تارة قلق شخصيته ، ليجسد الحدث بشكل واضح ومؤثر ، ويترك القلق ـ قلق شخصيته ، ينتقل الينا تارة أخرى ، عبر حديثه عن معاناته وماذا يكمن وراء هذا القلق ، ومن منشيء هذا القلق وكأننا أمام بانوراما مصورة . . لنبدأ :

ما أن أفاق غريغور سامسا ، ذات صباح ، من أحلامه المزعجة ، حتى وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة . ص ـ ٥)(٨٥) ماذا نرى هنا ، في بداية الرواية ؟ نرى حقائق كثيرة هي : ان ما أحس به ـ سامسا ـ ليس خيالا أو وهما ، بل نستطيع أن نسميه (بصدمة الواقع) فالاحلام المزعجة التي أفاق منها ، هي نفسها الواقع ، أي أنه صحا وأدرك الوضع المرعب الذي يلفه ويشوهه ، هذا الوضع (مهنته كموظف بسيط في مكتب) حوله الى مسخ ، ولعل ـ ولسن ـ أصاب في هذه النقطة ، حين أعلن أن ـ كافكا ـ يستخدم أسلوب الحلم لايصال حقائق كثيرة الينا ، نعم انه يمزج الواقع والخيال والوهم والحقيقة ، ولكن يستخدم هذا الاسلوب عن وعي تام ، لا عن ضرب من الكلمات . . فالواقع الكابوس الذي يعيشه بطله هنا ، الواقع المر الذي تجرعه باستمرار ، لم يدرك كابوسيته ، أو يعي مقدار مرارته ، الا بعد صحو ، وكأنه في حلم وكثيرا ما تنتابنا حالات ، كأن نرتكب غلطة ما ، أو نقع في مطب ما ، أو في ورطة تكلفنا ثمنا ، أو تستجلب العتب ولوم الاخرين وذمهم . . أو نمارس حماقات تافهة ، لايمارسها الصغار وعلى حين غره ، نسترجع وعينا ، ونتساءل : هل نحن في حلم ؟ وغريغور ـ سامسا وان كان نائما يحلم هنا ، الا أنه يعيش الواقع بالذات . لقد كتب (فرويد) مبينا بعض وظائف الحلم أو واحدة منها : (ان الحلم ضرب من تفريغ نفسى لرغبة في حالة الكبت ، وذلك ما دام يمثل هذه الرغبة وكأنها قد تحققت ، وهو يلبي في الوقت نفسه الميل الاخر بسماحه للنائم بالاستمرار في رقاده)(٨٦) ولكن هل لدي ـ سامسا ـ رغبة مكبوتة تحققت في حلمه ؟ لا نجد لذلك أثرا ، ثم انه حين استفاق أحس بالوضع الذي هو فيه ، وقد آلمه ايلاما شديدا ، ولم يستطع أن ينام بعد ذلك أو أن يستمر . لقد كان الواقع نفسه حلما ، وقد أفزعه هذا الواقع الذي شوهه . . بمجرد أن استرد وعيه ، وتخلص من أسر الحلم : الواقع . . أحس أنه مسخ . . انه حشرة ضخمة . . كما يقول (تيبس) انه ليس حلما . .

بل الحقيقة التي تجعل نزواتنا
كظل مصباح ـ كلا ـ لا مصباح ، بل الشمس . .
ان ما تتعطش اليه المئة مليون شفة لهذا العلم
لا بد أن يكون حقيقيا في مكان ما (٨٧) .

وحالة ـ سامسا ـ هي نفسها ـ التي لمست حقيقة وضعها ، لقد أصبح حشرة ضخمة ، ولكن بدون أن نحمل القصة أكثر مما يجب ، أو دون أن نتجاوز حدودها ، لابد من هذا السؤال : لماذا أصبح حشرة ضخمة بمجرد يقظته من حلمه ؟ نحن نعرف في الاساطير والحكايات الشعبية ، كيف يحاول السحرة الكبار تحويل ضحاياهم الى ـ مسوخ ! حيوانات

(٨٥) كافكا : المسخ ـ ترجمة : منير البعلبكي ـ مكتبة النهضة ـ بيروت ـ بغداد ـ ط ١ ـ تموز ١٩٥٧ × : كافة الأقواس التي تحوي أرقاماً تشير الى صفحات ـ المسخ .

(٨٦) فرويد سيغموند : الحلم وتأويله ـ ترجمة : جورج طرابيشي ـ دار الطليعة ـ ط ١ ـ آذار ١٩٧٦ ـ ص ٨٨ .

(٨٧) نقلاً عن ـ كولن ولسن ـ الشعر والصوفية ـ ترجمة : عمر الدير أبو حجلة ـ ط ١ ـ ت ١ ـ ٩٧٢ ـ ص ١٨٢ .

مشوهة ـ ولكن الحشرة تمثل أدنى مرتبة في سلم هذه المسوخ . فهي أحقر كائن ، وأضعف كائن وأبشع كائن في هذا الوجود ـ زد عن ذلك ، أن هناك علاقة بين الحشرة التي نعرفها بصغرها وضعفها اللامحدود ، والضخامة التي أضافها اليها الكاتب نفسه . . . فالحشرة حيوان ضئيل الحجم ، لانراه الا حين التقرب منه ، ولا ندري به حتى اذا سحقناه تحت أقدامنا . . أما هنا فهي حشرة ضخمة ، ويمكن أن نراها بوضوح بكل قسماتها ، ان الانسان ـ وهو سامسا هنا ـ الذي يمثل كل من يشبهه في واقع محدود يشبه واقعه ، لا بد أن يكون مثله ـ ابن مجتمع يضغط عليه بمؤسساته حتى أفقده هويته الانسانية لا يستطيع أن يفعل شيئا ، بل فقط يبقى هكذا ـ حشرة ضخمة حقيرة كريهة تافهة .

من هم اولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟

لقد كتب ـ كافكا ـ ان الرأسمالية كنظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ، ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم ويرسف في قيود حديدية . ان الرأسمالية وضع عادي ومعنوي أيضا ـ (٨٨) وفي قصته ـ حول مسألة القوانين يتحدث (كافكا) القوانين التي يضعها النبلاء ـ سادة المجتمع ـ فوق الجميع ، والتي تستثمر لصالحهم ، وتمثل رغباتهم بحيث ان الاخرين لا يعرفون ماذا فيها ، والمهم هو أن يلتزموا بها فقط (ليست قوانين معروفة للجميع . . انها سر من أسرار مجموعة النبلاء الصغيرة التي تحكمنا . ونحن مقتنعون أن هذه القوانين القديمة تطبق بدقة . إلا أنه مما يؤلم غاية الألم أن يحكم المرء بناء على قوانين لا يعرفها) ـ (٨٩) لا يمكن أن نقول هنا أيضا ، ان الذين يقفون وراء مسخ ـ سامسا ـ هم أنفسهم النبلاء أو بيروقراطيون ـ أو الجهاز الرأسمالي بالذات . . ان ـ سامسا ـ موظف عادي بسيط ، ولكنه لا يتحمل مجتمعه ، وبقاؤه في الوظيفة هو من أجل الحفاظ على قوته وقوت عائلته (ولولا اني مضطر الى المواظبة بسبب من والدي اذن لانذرتهم منذ زمن طويل ، اذن لذهبت الى الرئيس وقلت له رأيي فيه بالضبط . ان ذلك خليق به أن يصرعه ، على طوله ، من فوق مكتبه . ص ٨) هذا الرئيس هو الذي يتحكم به ، ويمتص دمه ، ويعرف ـ سامسا ـ كل ما يتعلق به ، بجوهره ، أي بممارساته اللاانسانية حين تعامله مع الآخرين . لنتأمل كيف يصفه وماذا يقول عنه في تعامله مع المستخدمين (وانها لطريقة غريبة أيضا تلك الجلسة المرتفعة الى أحد المكاتب ، والتحدث الى المستخدمين من عل ، وخاصة حين يتعين عليهم أن يغالوا في الاقتراب لان في اذني الرئيس وقرا . ص ٨) .

هنا يوضح العلاقة بين ـ الرئيس ـ وهو نفسه ـ المالك ـ أو رب العمل ، وبين مستخدميه وهم الموظفون الذين يعملون تحت امرته ، انه يتحدث اليهم من عل ، وهنا يصور لنا بدقة نفسيته وخلوه من أية صفة انسانية ، يعتبر نفسه فوق مستوى الجميع ، واذا حاول أحد التحدث اليه فعليه الاقتراب منه ، لأن في اذنيه وقرا . . بطريقته الخاصة ، يريد أن يوضح لنا حقيقة هامة وهي نفسية رب العمل ـ المتعجرفة ، فهو يدقق في وجوههم ، ويعلو عليهم ، وليس لديه أي استعداد لسماعهم ، لأنه لا يسمع وحتى اذا سمع ، فهو يسمع خطأ ، طبعا ما يريد قوله كافكا هو واضح كل الوضوح ـ على الموظفين أن

(٨٨) يانوش ـ أحاديث مع كافكا ـ ص ١٤١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٤ .

(٨٩) كافكا : حول مسألة القوانين (قصة قصيرة في ملحق الثورة الثقافي السورية ـ العدد ـ ٣٢ ـ ١٣/ ١٠/ ١٩٧٧) ـ ترجمة : ابراهيم وصفي .

يعملوا فقط ، والرئيس ليس راغبا في سماع أحاديثهم . . . ثم ان العمل في المؤسسة محاط بالمخاطر ، على كل موظف أن يكون حذرا ، فكبير الموظفين وهو نفسه هنا وكيل الرئيس ، ومنفذ قوانينه ، وأي خطأ بسيط يسبب كارثة لصاحبه (ياله من مصير) أن يحكم عليك بالعمل في خدمة مؤسسة يؤدي أصغر ضروب الاهمال فيها الى اثارة أخطر الريب في الحال . ص ١٠) ان (سامسا) ينقل الينا كل ما يحيط بعمله ، ولصالح من يعمل وماسلوك اولئك الذين يشرفون على عمله . . . لاحظوا أيضا كيف تتحكم الادارة بمصير المستخدمين وكيف يتم ذلك من ناحية المرض ـ فأي مريض ، مهما كان مرضه ، لا تقبل شكوله ، لانه يتمارض وليس فيه أية علة ـ سامسا ـ مريض ، ولكن كيف يتصرف المسؤولون معه ؟ (ان الرئيس نفسه سوف يقبل ، من غير شك ، مع طبيب الضمان الصحي ، وسوف يوبخ والديه لكسل ابنهما ، وسوف يعطل جميع الاعذار بأن يحيل الأمر الى طبيب الضمان ، الذي كان ينظر الى أفراد الجنس البشري ، طبعا ، نظرته الى متمارضين متمتعين بعافية كاملة . ص ١٠) ـ ان كل ما يحيط ـ بسامسا ـ مرعب ، ومهما كانت قيمته الحقيقية التي يتفوه بها في مجتمع ـ الرئيس ـ لن يصدق كلامه ـ لان القانون بالذات ، يمثل بقاء الرئيس ـ ان كل ما تتطلبه الاخلاق والمبادىء الانسانية والقيم الانسانية موجود في مجتمع الرئيس ـ (الحقوق المحفوظة ـ الصحة ـ أماكن التسلية . . الخ) ولكنها كلها بعيدة عن يد ـ سامسا ـ وأمثاله . . . فالمساواة شكلية ـ أليس طبيب الضمان الصحي موجودا ، من أجل مداواة المرضى في المؤسسة ؟ نعم » ولماذا يكذب كل من يقول : أنا مريض ؟ لان قانون ـ الرئيس ـ يقول ذلك ، ويلزم ـ الطبيب بذلك ـ اذا نستطيع ان نقول هنا ان ـ سامسا ـ يرينا صورته الداخلية ، التي أصبحت خارجية ، حتى نقرأ بوضوح كامل بصمات المجتمع الرأسمالي . فهو تحت هذه البصمات الحادة ، تحول الى مسخ لديه (أرجل عديدة صغيرة . ص ١٢) وهذه الأرجل الغريبة لها حوافر (كانت الحوافر التي في أطراف أرجله الصغيرة دبقة بعض الشيء . ص ٢٧) وهي صورة تبعث التقزز والنفور في النفس ، بل وبسبب هيمنة هذا النظام ومؤسساته تغير كل شيء فيه حتى صوته ، الذي لم يعد كما كان (واصيب غريغور بصدمة حين سمع صوته يجيب صوتها ـ أي صوت أمه حين أرادت ايقاظه ـ صوته هو من غير ريب ، كان هذا صحيحا ، ولكنه مع صياح موصول رهيب مرتعش ، انطلق خلف ذلك الصوت وكأنه همس ، تاركا الكلمات في شكلها الواضح في اللحظة الاولى فقط ، ثم مرتفعا ومرجعا حولها لكي يفسد معناها ، بحيث ماكان في ميسور المرء أن يتيقن من أنه قد سمعها على وجهها الصحيح ص ١٠) بل ان آثار النظام تمتد الى البيوت بالذات ـ فسامسا ـ فقد كل علاقة مع أفراد أسرته لأنه لم يعد يتحمل التعامل مع مؤسسة النظام ـ وكف عن أن يكون فردا يعمل حسب قوانينها ، لقد أصبح مكروها حتى في بيته . . من معظم أفراد العائلة ، وخاصة الأب (وفي قسوة لا تعرف الرحمة رده أبوه الى الوراء وهو يفح ويصيح « شو » كالمتوحش . ص ٣٦) وفي مشهد آخر نرى كيف يعامله الأب بقسوة (وصفقت أرجله من جانب ، مرتعشة في الهواء ، أما أرجل الجانب الآخر فسحقت في ألم وردت الى الأرض ـ عندما دفعه أبوه دفعة قوية ، كان فيها خلاصة بالمعنى الحرفي للكلمة . فارتمى بعيدا في قلب الغرفة ، وقد أخذ الدم يتدفق منه . ص ٣٨) أو أمه التي لا تطيق رؤيته ، وكان هو يعتقد أنه يجد فيها شفاءه (وكان ميالا الى الاعتقاد بأن الخلاص النهائي من جميع آلامه على مقربة دانية منه ، ولكن في اللحظة التي وجد فيها نفسه على أرض الحجرة مهتزا في لهفة مكبوتة الى

التحرك ، غير بعيد عن أمه - وفي الواقع - تجاهها تماما - وثبت هي التي كانت قد بدت وكأنها سحقت سحقا كاملا ، وثبت على قدميها فجأة ، مبسوطة الذراعين والاصابع ، وصاحت العون ، اكراما لله ، العون . ١١ ص ٣٤) وفي مشهد آخر (ولمحت الكتلة الضخمة السمراء على ورق الجدار الموشح بالأزهار وقبل أن تعي أتم الوعي أن ما رأته كان غريغور ، صاحت في صوت مرتفع أجش : آه ، ياالهي ، آه ياالهي . ص ٦٦) ويصل الاغتراب بينه وبين أفراد عائلته الى حد فظيع ، فالاب (كان يؤمن بأن التدابير القاسية وحدها ينبغي أن تصطنع في معاملته . ص ٧٠) وفي مشهد آخر يطارده ، ويرشقه بالتفاحات ، حتى (استقرت تفاحة على ظهره وغابت فيه . ص ٧٢) .

ويصل الأمر مع اخته التي كانت تهتم به كثيرا في البداية الى حد تطالب أبويها بالتخلص منه (ياأبوي العزيزين ان الامور لا يمكن أن تستمر على هذا المنوال - ومن ثم - وهكذا فان كل ما أقوله هو هذا : يجب أن نحاول التخلص منه . لقد حاولنا أن نعنى به ، وأن نصبر عليه أقصى ما يستطيع الانسان أن يصبره ولست أظن أن أي امرىء يستطيع أن يلومنا أقل اللوم . ص ٩٣) ان - غريغور - سامسا - قد حول الحياة في البيت الى جحيم بسبب مقاطعته للذهاب الى العمل ، وها هي لعنته ترتد على الجميع ، لعنة التمرد . . فمادمت تعمل ، يحق لك أن تعيش انسانا ولكن حسب ما تملك في ظل النظام الرأسمالي ، ولكن أن يقاطع ما يقوم به النظام بمؤسساته فهو لا يجوز . . ان كل ما في (غريغور) يعيش الاغتراب حتى طريقته في الاكل ، فهو يشبه أي حيوان كان (وفي شره ، راح يمتص قطعة الجبن التي اجتذبته في الحال ، قبل كل ما يؤكل ، واجتذبته اجتذابا قويا ، وبسرعة خاطفة التهم الجبن ، والخضر والمرق المتبل ، بعضها في أثر بعض ، ودموع الارتياح في عينيه ص ٤٥) ان - كافكا - حين يصور لنا حالة بطله ، يريد أن ينقل الينا جسامة الخطر المحدق به ، والهاوية التي هو فيها ، وأن هذا الاغتراب الذي يلفه ، لا يتركه حتى يفنيه . لقد وضع في غرفته ، بل طرحوه فيها ، لئلا يروا الوضع الذي هو فيه ، انهم لا يريدون أمثاله ، لان المجتمع يرفض أمثاله ، وهاهم أفراد الاسرة ومن معهم من المستأجرين يتناولون هذا النوع من الطعام . كيف يحشو هؤلاء المستأجرون معدهم حشوا ، على حين أموت أنا جوعا ؟ ص ٨٦) لكي يدفع ثمن تمرده سجنوه في غرفته ، وكافكا ينقل الينا التفصيلات الدقيقة للعلاقات الاجتماعية بين الأفراد . . هناك من يحشو معدته ، وهناك من يصرخ جوعا ، وضعان متناقضان في مجتمع قائم على أساس متين من الانانية الفردية . . وعدم احساس الواحد بوجود الآخر ، الا حين يشعر هذا - الواحد - أن الاخر يشكل خطرا على وجوده بالذات فيحاول تجنبه أو القضاء عليه ، وأما فالموت ينتظره هو بالذات ، ان لم يزل الخطر . . وهذا ما أعلنه أحد المستأجرين . . وهو ينظر الى أم غريغور وأخته بلهجة غضبى (أرجو أن أعلن أنه بسبب من الأحوال الكريهة السائدة في هذا البيت والاسرة - وهنا بصق على الأرض في اختصار توكيدي - اني انذركم في الحال . طبعا ، أنا لن أدفع أي فلس عن الايام التي قضيتها هنا . على العكس ، سوف أفكر في اقامة دعوى، عطل وضرر ضدكم ، مبنية على حجج من اليسير اقامة الدليل عليها . ص ٩٢) وهنا يتجلى الرعب مجسدا - فصورة غريغور ليست مجلبة للتعاسة بالنسبة لاهله فقط بل مجلبة لهم الويل ، وما عليهم الا أن يتخلصوا منه وحاولوا الاستماع الى عزف الموسيقى التي تصدر عن - الكمان - من قبل أخته ، الا أن غريغور عكر عليهم الجو . . . ان الموسيقى تريد أن تطغى على كل شيء ، ولكن غريغور - لم يسمح بذلك - انه يريهم

صورته ، حتى يقلقهم ، انه يريد أن يقول لهم الحقيقة ، حقيقة الواقع المر الذي يعيشونه ، ولكنهم يرفضون التعامل معه . . لقد أصبح غريبا عنهم ، وهاهم يريدون التخلص منه ، ولكن كيف يمكن الخلاص منه ، وقد انعدمت كل صلة بينه وبينهم . وهنا لابد أن أشير الى نقطة هامة جدا تتعلق بغريغور ـ انه يرى كل ما يجري في البيت ، ويعي ما يدور فيه . . ويريد أن يفهمهم ، ولكنهم لا يفهمونه ، لان الاغتراب الرهيب هو الحد الفاصل بينهم ولان واقعه الذي أصبح يعيه ، يختلف كليا عن واقعهم الذي لا يعونه ـ انهم لن يتفاهما ولا يملك ذلك ـ قال الأب (لو كان في ميسوره أن يفهمنا اذن لكان من الجائز أن نتوصل معه الى اتفاقية ما . أما والحال كما هي الان . . فصاحت أخت غريغور : يجب أن يذهب هذا هو الحل الوحيد يا أبي . يجب أن تحاول التخلص من الفكرة القائلة ان هذا هو غريغور . ص ٩٥) اذا وصل الأمر معهم الى حد أنهم لا يصدقون انه هو ، لأنهم يرفضون الحقيقة التي تخالف واقعهم ، ولهذا فهم لا يطيقونه ويجب القضاء عليه . . ان غريغور كان يحاول افهام أسرته حقيقته وحقيقتهم ، وكم كان يتعذب ، وهي تتجنبه وتتعذب بالمقابل ، وعز عليه ذلك وهو يزداد توجعا (وكان يفكر في أسرته بحنان وحب . وكانت الفكرة القائلة بأن عليه أن يتوارى فكرة تعلق بها أكثر من تعلق أخته نفسها ، لو كان ذلك ممكنا . ص ٩٨) انه هو الذي يريد أن يتخلص منهم ، لكي يريحهم . . لقد تم ذلك في لحظات الليل الأخيرة ـ الساعة الثالثة صباحا ـ (ثم غاص رأسه ، بطوعه ، الى أرض الغرفة ، وانطلقت من منخريه آخر زفرة من أنفاسه الواهنة . ص ٩٩) وهنا يزول الكابوس ، وترتاح الاسرة (وقال السيد سامسا : حسن والان فلترفع الشكر الى الله . ص ١٠١) لقد تم ما أرادوا ، ونحن نتابع حركاته ، حتى آخر زفرة من زفراته ، ونشفق عليه ـ الا يجب أن نقول هنا ـ انه هو الانسان الحقيقي ، أما الآخرون فهم حقا الممسوخون ؟ وموته ألا يمثل ادانة كاملة انسانية لكن ما حوله الذي فقد طابعه الانساني ؟

على ماذا اعتمد كافكا في ابداع روايته هذه ؟

هل يمكن أن نجرد الكاتب من أحداث عصره ، ونبعده عنها ، ونحكم على انتاجه ، انطلاقا من النص فقط ، أي عبر قراءة ـ ظاهراتية ، دون الاستعانة بالمرتكزات الاساسية التي استند اليها الكاتب ، والاحاطة بكل الروافد التي شكلت نهر حياته ، والدراية بها ، ان أي كاتب ، مهما كانت درجة ابداعه الفني ، لا يمكن أن نحدد اتجاهه ومساره ، الا بتحديد هويته ، التي شكلتها جملة من العوامل : الوراثة ـ التربية ـ العلاقات الاجتماعية . . . الخ ـ وكافكا ـ هو من أكثر الكتاب اثارة للفكر ، لغموض نتاجه ، ولكن لا يعني هذا الغموض أنه يريد بناء عالم ـ سر ابي ـ ليس له علاقة بعالمه الواقعي الذي عاش أزماته وصراعاته وتناقضاته وتأثر بتياراته وأي تأثير ، ولقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة . . وهنا نستطيع تحديد بعض السمات الابداعية في روايته ـ المسخ ـ بربطها بالواقع الفعلي الذي عاشه كافكا ، وقد حددنا بعض المعالم والصفات لزمن ميلادها ، لقد أعلن ـ كافكا ـ أكثر من مرة أنه لا يستطيع أن يحدد كل ما يريد تحديده ، وان يفصح عن كل ما يرد افصاحه ، وأن يعبر عن كل ما يرتسم على ساحة ذهنه ، انطلاقا من معاناته العنيفة ابتداء من وجوده في بيت أبيه الثري وجنسيته وعلاقاته مع الآخرين . . لقد اعتبر أن ما يكتبه واجب عليه القيام به . . (انه تفويض وطبيعتي تملي علي النهوض به مع أن أحدا لم يكلفني به . وأنا لا أعيش الا في هذا التناقض كما

لن استطيع أن أعيش الا به ، وذلك لاني ككل انسان آخر لن أموت الا من خلال الحياة) (٩٠) هذا التناقض بين عالمه الفعلي المعاشي الذي يسيطر عليه ككابوس لا يجد فكاكا منه وعالمه الفكري الذي يستنجد به ، ويحاول عبره ايجاد متاريس ، لتحصين شخصيته والتعبير عنها في محاولة يائسة للتغلب على الكابوس ، الذي لم يتخل عنه حتى آخر زفرة من زفراته ، أدى الى خلق كلمة يتزاحم فيها الواقع مع الخيال . . فالواقع مر وقاس ، والخيال طاغ متحد يريد التحليق فوق فخ الواقع . . صحيح أن الواقع المر انتصر على خياله وعلى ما يريد ، وبذلك جعل شخصياته تعيش أزماتها النفسية الحادة ، وتعاني حروبا داخلية مستعرة وكأنهاقدر لا مفرمنه حتى النهـاية . . . ولكن هذه القدرية في الواقع ، تقابلها سخرية مرة من الكاتب بانها ليست وضعا مستمرا خالدا او صفة لازمة للوجـود الانساني ، وانمـا حالـة ثابتـة اوجدتهـا قـوى اجتماعية ذات مصـالح طبقيـة محددة ـ ابن المسـاح ـ المحاط بالاغتراب في ـ القلعة ـ والسيـد ـ ك ـ المتهم ـ المغترب عن كل ما حوله في ـ القضية ـ وكارل روسمان في امريكا ـ مغترب بوجوده في متاهات يحاول التخلص منها ـ وكذلك شأن الحيوان الصغير في ـ الجحر ـ وشأن المسخ ـ شأن غريغور سامسا ـ الذي يتخذ وضعا معينا ـ هو مسوخيته ، ونقل كل ما يتعلق بوضعه ـ بل باغترابه الينا . . في مجتمع لا يستطيع الفرد ان يغير مكانه ، لأن ذلك يعد اجراما ما بعده اجرام . . . فالبرجوازي هو برجوازي ـ وليس ثمة داع ـ للركض وراء الاسئلة التي تطالب بالسبب ، عدا عن ان الركض وراء الاجوبة التي تبحث عن الحقيقة ، يجلب الدمار لصاحبه ـ كما حدث للكلب الجريء ـ في تحريات كلب الذي دفع ثمن جرأته غاليا . . والعامل سيبقى عاملا ولا توجد طريق اخرى لتجـاوز ذلـك ، وهكـذا شـأن المـوظف البسـيط (والرئيس) وكبير الموظفين . . . اي ان تحديد مكـانة الفرد في معظم الاحيان يأتي سابقا على مجيء الفرد الى الوجود ـ ان في عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شيء مسجلا بدقة ، كل انسان محصورا الى الابد في الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا او قنا او موظفا فان كل محـاولة تجـري من اجل نقـل علامـات الحـدود في اماكنهـا تعتبـر عمـلا هـدامـا يثـير الـريبـة والغضب[٩١] وهكـذا كان شـأن غـريغـور سـامسـا ـ المسكين الذي دفع حياته ثمنا لتمرده على ما لا يريد ، وعلى المجتمع الذي اراد ان يعمل ويفكر لا كما يـريد هـو ، وانما كـما يـريـده الاخـرون ـ كـالـرئيس وكبـير الموظفين ـ وحتى الاب والام والاخت والمستأجرين ، ولم يجد الاخرون الراحة الا برحيله عن عالمهم . . . انه عالم لا يجد فيه المرء متنفسا وقناة يرى من خلالها العالم الذي يرغب فيه بحرية دون ضغوط خارجية او داخلية . . ان كل رواية تجسد رؤ ية من رؤ ى الكاتب الايديولوجية ، وتنقل الينا جزءا من معاناته وحياته ، فهو قبل كل شيء مواطن ككل من يحيا معهم يتأثر ويؤثر ، وتأتي عملية الكتابة في لحظة المواجهة . . في ـ المسخ ـ نرى المجتمع الذي حدد لكـل افراده امكنتهم دون ارادتهم طبعـا ـ طبعا ـ الاعلون هم الذين فعلوا ذلـك كالـرئيس ومن يعادله ـ حيث نرى ايضا الانسان مقيدا بوظيفة ، وفي حال اعلان نفوره منها ، يكون دليلا على رفضه على كل من أوجدها وحدد مكانـه ، وعلامـة على رفضـه لكل القوانين التي رسمت له وظيفته ورؤ اه وهـذا يعني انه عنصر خطر ، ولابد من اقصائه حتى الموت . . في المسخ

(٩٠) كافكا ؛ يوميات خاصة ـ ص ٢٢٢ص ـ نقلاً عن والعبة بلا ضفاف ـ ص ١٦٦ .

(٩١) غارودي ، روجيه واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٧٣ .

ـ يبدو لنا احيانا ـ كافكا ـ بالذات ـ وقد اصبح ـ غريغور ـ سامسا ـ وهو محاصر بالشعائر والطقوس والتعاليم التوراتية ، واوامر الاب القاسية ـ ربما كان الرئيس ـ هو الاب بالذات ، وكذلك علاقاته مع الاخرين ، لم تكن هادئة طبيعية ، ولم يكن راضيا عن مجتمعه منفردا . . . الم يكتب في يومياته اعيش غريبا اكثر من الغرباء انفسهم ؟ وهذا يحدد سلوكه ورؤيته الى الحياة من حوله . . . . وربما كان ـ غريغور سامسا ـ يعني كل اولئك الذين يرفضون العالم الذي يضمهم بقسوة ، ويطالبهم بتنفيذ مهماتهم رغم رفضهم لها . . . وربما كان ـ الرئيس ـ بالذات صورة للاله اليهودي ـ يهوه ـ الذي لا يعرف الا البطش والعنف ، وكان كبير الموظفين موكله والمفوض باسمه ـ وكان ـ غريغور سامسا ـ مخلوقه الذي يتمرد على بطش مولاه الاعلى ـ أي ان الاغتراب هنا هو اغتراب بين الاله . . الرب والانسان الذي يحتل مرتبة دونية . . اي ان رواية المسخ بامكانها ان تأخذ وتمتص تفسيرات عدة تتعلق بصور عديدة للاغتراب ، ولكن التفسير الاكثر عقلانية هو التفسير المرتبط باغتراب الانسان العادي الذي لا يملك الا قوة عمله ، في مجتمع رأسمالي ، تواجهه ضغوط خارجية مستمرة ، ومجرد الخروج عن قوانين هذا المجتمع ، يعني موته بالذات . . لقد كتب ـ رينه بويلوسيف ان اجمل مهمة محددة تقدم للروائي هي ان يصور اناس زمنه) [٩٢] ـ ولقد حاول كافكا ـ بطريقته ـ المذهلة ـ ان يتحدث عن انسان زمنه ومجتمعه ، واستطاع ان يبدع في طريقته هذه . . . وكما يقول ـ الفريد جاري ـ مجسدا نفسية الرأسمالي (متى اخذت كل الفلوس فسأقتل الناس جميعا)[٩٣] ـ وكافكا ـ يريد ان يقول (متى رفضت قوانين مجتمعك الرأسمالي فسوف تجد من يقتلك) وهذه هي حالة ـ سامسا ـ

ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها المسخ ـ ؟

اذا كان ـ كافكا ـ هو القائل في يومياته (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بان نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه)[٩٤] وهو القائل ايضا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه)[٩٥] وكأنه يريد تحديد موقفه من الحياة ، وكأنها في ذاته شيء L'objetensoi لا يمكن الوصول اليه ، وبلوغ جوهره ، الا انه يقول في (خطابات الى ميلينا) : احاول دائما ان اوصل شيئا غير قابل للتوصيل وان اشرح دائما ما يستعصي شرحه) [٩٦] وهو القائل ايضا . الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا او بدقة اكبر : التحرر اي ان نكون خالدين او بعبارة ادق ان تكون)[٩٧] وما يريد ان يطرحه هو فيما يتعلق بالانسان وتحريره من كل يعيق حركته الداخلية ، ويدمر جوهره الانساني . . اي انه في لحظات اليأس الطاغي يجد نفسه اسيرا لا يستطيع الخلاص من اسره ،

(٩٢) نقلاً عن تاريخ الرواية الحديثة ـ ص ٢٥٢ .

(٩٣) نقلاً ـ عن ـ الانسان المتمرد ـ ص ١١٩ .

(٩٤) كافكا : يوميات خاصة ـ ص ٢٩٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٨٥ .

(٩٥) كافكا ـ عبد الرموز ـ في ـ سور الصين ـ ص ١٣٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ٢١٥ .

(٩٦) كافكا ـ خطابات الى ميلينا ـ ص ٢٥٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٦ .

(٩٧) نقلاً عن ـ واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩١ .

فيعمي بصره ويفقد بصيرته ، وفي لحظات اخرى حين يأتيه الامل الانساني يحطم قيوده ، ويحاول اكتشاف حقيقة العالم الخارجي وبالضبط الوصول الى لب - الشيء في ذاته - وفي - المسخ - تطرح عدة اسئلة نفسها ، تتعلق بكافكا وبعصر كافكا وبمنظور كافكا : هل طبيعة حياة كافكا - المعقدة هي التي اثرت فيه ، ودفعته الى خلق عوالم كابوسية . . المرء منعزل مغترب عن كل ما حوله ، ضعيف امام القوى الخارجية التي تقمع فيه كل حركة ؟ هل يرمي من وراء الرموز الكثيرة التي تحفل بها اعماله ، ومن بينها - المسخ - الى توجيه الادانة الى كل شيء ، حتى القوى الخارجية ؟ ام انه يريد من وراء هذه الرموز تكثيف اللغة وشحنها بالتوتر ، لاحداث تأثير فعال في نفس القارىء ، ولاكتسابه ودفعه باتجاه ما يريد ؟ هل يريد حقا ادانة جهات لم يستطع ان يدينها علانية وبكل بساطة لأنه يخشى عاقبة ما او هي اقوى منه ؟ كيف نحكم على فكر - كافكا - نتيجة تشييد مثل هذه العوالم المذهلة والمعقدة ؟ ان - كافكا - في اسلوبه المعقد المذهل يريد ان يعطينا حقائق عدة دفعة واحدة ، وتشويه العوالم التي ينقلها من واقعه ، ووضع التناقض فيها ، ينبع من حقيقة واحدة هي : الواقع المعاش الذي خالفت الاشياء فيه حقيقتها فالمسخ - هي قمة المواجهة والادانة في عالم الاستهلاك ، كل شيء له سعر محدد حتى القيم - فسامسا - يعرف كل شيء ، ويريد ان يعلم الاخرين بذلك ، ولكن هناك حدود فاصلة بينه وبينهم ابتداء - بالغرفة السجن - حيث طرح فيها ، وتم جردها من كل اثاثها لانه لم يعد يرغب في العيش كما يعيش الاخرون في زيف وضلال ، وهو حين يحاول النزول من على السرير ، وحين يريد فتح الباب بفمه الذي خلا من الاسنان ، وتوجهه نحو امه ، ونفورها منه ، وحركات - كبير الموظفين ، وزحف - سامسا - باتجاه الطعام ، وتعكير جو المرح ، الذي عاشه المستأجرون وهم يستمعون الى الموسيقى التي تصدر من كمان - غريت - اخته - كل هذه المواقف تتحرك بصورة هزلية ، نضحك ونحن نقرأ عنها ، ونتخيلها بنفس الوقت ولكن في نفس اللحظة يصعد الغضب والقهر والأسى ، فنصبح اسرى معاناة رهيبة ، اي ان الضحك هو في نفس الوقت سخرية والسخرية نقد والنقد مر ، والمرارة تولد الكراهية لكل ما يحيط - بسامسا - لقد كان عالم - كافكا - يعيش تناقضات جمة تشمل من ضمن ما تشمل : قسوة الاب وتمرد الابن - هيمنة الشعائر اليهودية ، ورغبة كافكا في رفضها ، العزلة المفروضة عليه - ومحاولته اختراقها . . ولقد كان - عصر سكان - يعيش صراعات جمة : هيمنة الشركات والبنوك والمؤسسات الحكومية ، التي يملكها افراد معدودون على الاصابع ، ووجود جيش من العاطلين عن العمل ، او المشوهين نتيجة خضوعهم للقوانين الحديدية ، وعناصر تحاول رفضها . .

ولقد كان - منظور - كافكا متعدد الصور - قد نجد فيه - اليهودي قلبا وقالبا ، وهو يتحدث عن عالم اليهود واله اليهود ، وشعائر اليهود . كما في قصصه - تحريات كلب - او شعب الفئران - او بنات آوى وعرب - وقد نجد فيه صاحب رؤ ى او - تشنجات - اشتراكية ثورية - كما في - المسخ - حيث - يرفض - سامسا - عالمه . . ونجد فيه - المتشائم الشوبنهوري حيث يرى كل شيء سوادا ، وليس ثمة امل وراء هذا السواد ، وقد نجد فيه - كاتبا وجوديا يرى في العالم - القلق والسأم والموت يتربص بالانسان ، والخوف والرعب واللاجدوى وعبثية الحياة ، المسخ - مثلا ايضا ، وقد نجد فيه - كاتبا انسانيا - يرفض الظلم واللامساواة ، وغياب العدالة ، ويدعو الى الامن والنظام ، وهذا يظهر في ثنيات معظم اعماله ، حين تقييمها - كما في - تحريات كلب - مثلا . . . ولكن لا نستطيع - التأكيد على نقطة من هذه

النقاط المذكورة ، وانما كلها تجتمع ، وتصب في قالب واحد ـ مبتكرة ـ كافكا ـ

هل المسخ حقيقة ام خيال

الكتابة مهنة شاقة ، ولا تتأتى لاي انسان ممارستها ، فهي عملية مخاض طويلة ، تلعب فيها المعاناة ، والتفاعل مع العالم الخارجي دورا كبيرا ، ويأتي الاحساس المرتبط بالفكر ليجسد هذه التأثيرات في كلمات (شعرا او نثرا) وحتى في لحظة تجسيد التأثيرات الخارجية في كلمات ، تنهض صعوبة كبرى ، في كيفية التجسيد ، او ما يمكن ان نسميه :(بالابداع الفني) اذ لا يكفي ان يسطر ـ الكاتب ـ كلماته فقط بمجرد حدوث تفاعل بينه وبين المحيط وانما تصاحب هذا التفاعل عملية فرز وتقييم ، ماذا يختار الكاتب من صور خارجية تمت في داخله : مع الاحساس والوعي وما يرفض ؟ فلكي يبدع لابد من نماذج حية ـ صور ديناميكية ـ لا جامدة ـ أحجار في واد مبعثرة ـ وانما كروافد مائية يجدها مجرى موحدا في عملية الابداع ، وهذه النماذج لا تموت ، بل تمثل وقائع مكثفة تبقى ، هذا من جهة ومن جهة اخرى لا يكفي النقل الحرفي من الواقع ، فهذا عمل لا يمكن ان يشكل فنا بكل معنى الكلمة . فمع تلقي التأثيرات الخارجية ، تنهض ملكة المخيلة ـ الى جانب الاحساس والوعي لتضيف الى النماذج المستقاة ، جوا خاصا يتعلق بمدى ابداع الكاتب ، ورؤيته الى الحياة ومدى علاقاته ونوعيتها مع الاخرين . . . اي بمعنى آخر : لكل اثر فني جذور تمدها المخيلة في ارض الواقع ، وفي كل عمل روائي نجد ذلك . . ولكن الاختلاف بين عمل وآخر ، يكمن في طبيعة الخيال نفسه ، فقد يكون بسيطا سهلا ولكنه ليس في متناول كل كاتب ، فهذه صفة الكتاب المبدعين ـ كما في اعمال ـ بلزاك ـ وديكنز ـ وشتاينبك وجوته ـ وغوغول ـ وتشيخوف وكازانتزاكس ـ وقد يكون معقدا بحيث يلعب الخيال الدور الاكبر في عملية البناء الروائي ، ولكن حتى هذه الممارسة قد تكون ابداعية ، اذ تمتد في فضائها جذور الواقع اي ان المخيلة ترسم صورا واشكالا ، وتستقي عناصر لا نجد لها مثيلا في واقعنا الحي ، ولكن هذه العناصر تساهم ـ نفسها ـ في اغناء الواقع ، وتدفع الانسان الى البحث عن معناها ، وايجاد مرتكزات واقعية لها ـ وتفسيرا لرموزها . . وهكذا كان شأن ـ فاوست ـ لغوته ـ واوليس ـ لجيمس جويس ـ والجبل السحري ـ لتوماس مان ـ والمسخ ـ لكاتبنا ـ كافكا ـ فايجاد عناصر لا واقعية ودمجها مع عناصر واقعية في ابداع عمل روائي ، يساهم في اغناء هذا العمل ، ويضفي عليه سحرا . طبعا ما نقوله هنا ليس تبريرا ـ لاعمال كافكا ـ ذات العوالم المليئة بالسراديب والدهاليز والمسوخ والصور المرعبة ورائحة الموت والدم ، والحافلة بالقلق واليأس والمثيرة للتقزز احيانا . . وانما ما اريد ان اقوله هو : ان ـ كافكا ـ يعقد عالمه الفني بالرموز ، مشيدا اياه على اساس متين من خيالات خصبة ، لايمكن لاي منا الوصول الى ما وصل اليه . . ولكن تحليلا بسيطا لهذه العناصر المتخيلة يوضح لنا قيمتها فهي ليست مجانية ، وعلى سبيل العبث ، وبث الذعر في النفوس ، وكافكا يمتاز ويشتهر بهذه الصفة ، وربما ذهبنا الى حد القول ، انه يمارس سادية على ابطاله ، ولكن هذه السادية ليست ـ عبثية ـ وانما فرخها واقع معين ، يتعلق بتجربته مع اسرته والعالم الخارجي ، انطلاقا من جنسيته ـ كيهودي ـ ينبغي الاشارة الى ذلك . . . فهو يرمي من وراء ذلك الى نقل كل ما يحس به ويراه في محيطه . . . ان الرأسمالية تمارس صنوفا من التعذيب والاضطهاد والاجرام ، لا مثيل لها ، بحيث ان خيال اي كاتب كان ، لا يستطيع ان يفسرها او يوضحها ، ان لم يكن مطلعا عليها ومدركا لها ، وعالما بها ، وبما يقوم به ـ .

كافكا - من نقل نماذج مرعبة بمعاونة مخيلته المحلقة من الواقع الحي يريد التأكيد على حقيقة واحدة الا وهي ان المجتمع الرأسمالي لا يستطيع الانسان ان يعيش فيه ، ويحتفظ بانسانيته . . انظروا هـذه هي آثاره عليه . . الكلب الـذي يسخر منه الاخرون ، ولايـردون عـلى اجوبته ، ويكتفون بالصمت والغضب على اسئلته في - تحريات كلب - والحيوان الصغير - الذي لم يجد الامان والطمأنينة فيه في - الحجر - والضابط الـذي لم يتحمل العيش في مجتمعه لانه مجرد من كل قيمة في مستوطنة العقاب - والاجرام الذي ينضح من جسم الرأسمالية الشوكي ، ويولد الدماء والحرائق ، وخلق الموت في كل مكان يساعد على تلك ، ومع من يريد كما في - بنات آوى وعرب - وعملية تشـويـه الانسـان الـذي يقـول - لا - لمؤسساته الطاغية في - المسخ - ما نريد ان نصـل اليه هو : ان المسخ - صورة متخيلة ، نابعة من واقع معين - وهذه هي الحقيقة . . نعم في واقعنا الحي - لا توجـد مسوخ - ولكن حين نتغلغل في اعماق النـاس ، نجد الكثيرين - مسوخا . . والمجتمع الرأسمالي ثرٌ ومشهور بهذه المسوخ . . وهو ما نستنتجه من - مسخ - كافكا .

كيف يمكن تحديد الاغتراب ؟

ان - سامسا - يعاني اغترابا من كل الجهات - وهذا هو سبب اعلانه التمرد ، على من حوله . . . الرئيس - الـذي ينظر الى المستخـدمين من عـل - وها هـو كبـير الموظفين - يسأل عائلته : لماذا تأخر سامسا - انه شكليا يـظهر نفسـه بمظهـر المهتم بموظفي المؤسسـة ولكنه في أعماقه عكس ذلك - انه لا يهتم سوى بالعمل - فهو لم يجيء يسـأل عن حـالـة . . سـامسـا - وانمـا عن تأخره . . . . فالعمل أهم من كل شيء . . وهذه أهم صفة من صفات - المجتمع الرأسمالي (اننا نحن رجال الأعمال - لحسن الحظ ولسوئه - كثيرا ما يتحتم علينا أن نتجاهل كل انحراف طفيف في الصحـة ، لأن العمل يحتـاج الى من يعنى بـه . ص - ٢٠) من نـاحيـة أخرى . . . ان الموظف البسيط يظل مستغلا أبد الدهر من قبل صاحب العمل - فسامسا - يحويه مجتمع لا يقدر الانسـان الا من خـلال مـا يملك . وهـو هــو - كبـير الموظفين - قادم اليه يسأله عن سبب تأخره ، انه يطالبه بـأن يعمل ، والا فسـوف يخسر وظيفتـه ، ومن جهـة أخـرى سوف يتحكم في مصـير أسرتـه أيضـا . وهنـا نستطيع القول ان العامل في المجتمع الرأسمالي يواجه في كل لحظة أمرا بطرده ، وفصله من وظيفته ، وفوق ذلك فهـو طوال حيـاته مـدين لأن دخله لا يكفيـه - بسبب استغلاله من قبل رب العمل . . . ولهذا فعليه أن يخضع لكافة أوامره مهما كانت درجة قساوتها . . . والا لم يعد له محل من الوجود في مجتمعه ولن يبقى مواطنا - سامسا ، - في غرفته مغترب عن الآخرين - وهذا يعني دلالة تمرده عـلى مشوهيـه ، وهذه الحـالة تسمـح لكبير المـوظفين بالدخول ، لأنه مهدد بأن يخسـر وظيفته ، ولأن كبـير الموظفين سيشرع في مطالبة والديه بالـديون القـديمة[٢١] ورغم توسلاته الى كبير الموظفين ، بأنه يعاني من ألم ، وعليه أن يبلغ الرئيس ، بأنه سوف يعمل ، وعليه أن يرأف بوالديه . . . قال ذلك بعد أن فكر كيف ستكون حالتهم بعد فصله من عمله . . . . ولكنه تغير كليا حين أصبح مسخا . هل فهمت كلمة من هذا ؟ كذلك كان كبير الموظفين يتساءل : لا ريب في أنه ليس من المعقول أن يحاول خداعنا ص ٢٥) وفي مكان آخـر من نفس الصفحة . . . ان ذلك لم يكن صوتا بشريا ، ويصـل الاغتراب قمته بين - سامسا - وكبير المـوظفين ، حـين يحاول - كافكا - أن يخبرنا أن العامل كيفما كانت مهنته في المجتمع الرأسمالي عليه أن يتملق من هم أكبر مرتبـة منه ، حتى يقوى مكـانه ، حـين حدوث أقـل مصيبة

لـه . . . بل التملق . . . صفـة أساسيـة من صفـات المجتمع الرأسمالي . . . لندقق فيـها يقولـه ـ سامسـا ـ لكبير الموظفين وقد رأيت أن المناسب ، ايراد مـا قالـه أساسيا رغم طوله نسبيا : أنا عـازم في اخلاص عـلى خدمة الرئيس ، وأنت تعرف ذلك معرفة جيدة جدا ، والى هذا يتعين علي أن أكفل الرزق لأبوي ولأختي . أنا أعاني محنة خطيرة ، ولكني سوف أتغلب عليها ، لاتزد وضعي سـوءا عـلى سـوء . انتصـر لي في المؤسسـة . المترحلون التجاريـون ليسوا شعبيـين هنا ، أنـا أعرف ذلك . . . القوم يحسبون ان هؤلاء المترحلين يكسبون أكياسا من المال ، ويقضون وقتا طيبا ليس غير . تحامل ليس ثمة سبب خاص لاعادة النظر فيه . أما أنت ، يا سيدي ، فان لـك نظرة في الأشيـاء أكثر حصـانة من نظرات سائر رجال الشركة . أجل ، ودعني أقول لك ، بيني وبينك ، ان نظرتك أكثر حصافة من نظرة الرئيس نفسه ، الذي يجيز لأحكامه ـ بوصفه صاحب الشركة ـ أن تنجرف في يسر ضده واحد من مستخدميه ص ٣١) لكن التفاهم لم يعد موجودا بينـه وبين كبـير الموظفـين وغيره ، لأنه منذ اعلانه ترك عـالمهم ، أصبح مغتـربا عنهم ، وكذلك قد أصبحوا ، غرباء عنه . . . . بل ان ما تفوه به ـ سامسا ـ أذهل كبير الموظفين ، وابتعد عنه (وما أن وجد نفسه في الرواق حتى بسط ذراعه اليمنى ، أمامه ، نحو السلم وكأنما كانت ثمة قوة خارقة تنتظر أن تنقله . ص ٣٢) اذاً الاغتراب لا يتعلق هنا فقط بعدم التفـاهم ، بل النفـور والكراهيـة . . . ان كل أنـواع الاغتراب مصاب بها ـ غريغور ـ سامسا المسخ ـ الجنون والتشوه والغرابة والبله . . . بل بات مصدر لعنة بالنسبة لأسرته . . فأمه تنفر من منظره وأبوه يركله ولا يـطيق رؤ يتـه ، وأختـه تـطالب أبـويـهـا بـالتخلص منـــه ، والمستـأجرون يـطالبونهم بكـل الأضـرار التي سببهـا ـ غريغور ـ لقد حاول أن يفهم أباه بما حصل له ، لكن الوالد لم يأبه به ، وبخاصة بعد فرار كبير الموظفين ، بل حاول ـ بنفاد صبر ـ ردعه ، لاجباره على الـرجوع الى غرفته ، لقد كان واعيا لكل شيء ، لكنهم هـم لم يفهموه وهذا اللاتفاهم أفزعه ، ولم يجرؤ بسهولة على الالتفات والتوجه نحو غرفته ، (وفي كل لحظة كان من الجائز أن تنقض العصا التي في يد أبيه بضربة قاضية على ظهره أو على رأسه . ص ٣٦) انه لا يريد بهم شرا أو ضررا ، كـان من اللازم أن يحـدث ما حـدث ، أن يصحـو ـ غـريغور ـ سـامسا ـ من واقعـه النتن ويعلم الآخـرين بذلك ، لكنهم فقدوا مفاتيح الصحو والوعي . . . ان اغترابه لم يعد يطاق ، لقد فقد كل ذرة من انسانيته ، وما تشوهه الا تعبير عن خضوعه لعالم لا عقلاني ، استطاع ـ كافكا ـ أن يظهر لنا آثاره الضارة والمفزعة ، حين حول بطله الى مسخ ـ نتيجة امتصاصه من قبل الرئيس ـ لقد قال في ذات نفسه بعد فرار كبير الموظفين ، واعلان الأب لغضبته عليه (أي حيـاة هادئـة كانت أسـرتنا تحيـاها ص ٤١) ان هذه العبارة التي تدخل في اطـار الماضي توضح جو أسرته ، ولكن حين فقد كل قيمة من قيمه الانسانية ، أي بمعنى آخر حين أصبح مغتربـا عن كل شيء تغير كل شيء ، وبقي هكذا حتى أصبح في طيات العدم ، وعاد كل شيء الى ما هو عليه سابقا . . . ان رواية ـ المسخ ـ هي روايـة الاغتراب . . . الاغتـراب الذي يفرزه المجتمع الرأسمالي . . . غريغور ـ التاجر البسيط في مؤسسة تمثل مجتمعا بأكمله لم يكن الا معادلا للمال ـ في لحظة ما يعي أنه لا شيء ، عبارة عن مسخ ـ وهو يموت من الجوع . ان الجوع يرمز هنا الى نفوره من كل ما يرتبط بالمؤسسة ومنتجاتها ، وتمرده عليها ـ وموته يعني هروبه من عـالم المؤسسة ، هـو لكي يرتـاح من عذاباته التي تسببها له هيمنة المؤسسة الرأسمالية ، وهنا هو الرابح ، انه يموت ـ فنيا ـ لكي يسترجع انسانيته ، ويخسر مؤسسته بأكملها بكل موظفيها والمرتبطين بها ،

ما دامت هي تمارس التشويه والتدمير للقيم الانسانية ، وهم لكي يرتاحوا من - مسوخيته - وتمرده - ويغرقوا في لامعقوليتهم وعالمهم النتن ، ويخضعوا باستمرار لهيمنة المؤسسة - وهم هنا خاسرون - انها حياة الغريزة فقط . . . نعم ان - كافكا - يظهر لنا بطله وحيدا منعزلا عن الآخرين ، مواجها لهم ، معبرا لهم عن كرهه لعالمهم في معظم أعماله ، وهذه النقطة ترتبط بحياته الى حد بعيد ، وبؤسه ويأسه من كل ما يحيط به . .

واذا كان - كلام - (شيربينا) صحيحا فيما يتعلق بوضع الانسان في نتاج كافكا وهو (أن الانسان يبرز من خلال مؤلفات كافكا كشيء وكعادة في ارادة لا يمكن ادراكها أو فهمها لشيء - شامل ما . والانسان في مؤلفاته لا ينشط ولا يفعل بل « يفعل » به ويحرك[٩٨] وهو ما نوافق عليه ، ولكن قد نجد العذر لذلك . . . انطلاقا من حياة كافكا - الخاصة المليئة بالضغوط المتنوعة ، مما أدى ذلك الى تعميته عن رؤ ية كل ما يحيط به بشكل واضح ، لقد اعتبر كل شيء خاضعا لقانون صارم لا فكاك منه - وكأن الانسان في عالمه وفي منظوره مقيد ، وكما الحيوان المقيد بغريزته والطبيعة بقانون الجاذبية ، وهكذا الانسان مقيد بقوى اجتماعية قادرة على سحقه ، وهي نفسها نابعة من هيمنة - المؤسسة الرأسمالية - ولم ير أبعد من ذلك ، وبأنها تمثل مرحلة معينة وليست خالدة ، فكما أوجدت نفسها سوف تنهار بنفسها . . . لقد أعلن انطلاقا من تجربته ، وحياته القاسية عن سلطة المصالح الرأسمالية وأصابعها الخفية في أكثر من مكان (أعتقد أن عصبة الأمم ليست سوى قناع لأرض جديدة للمعركة ، فالحرب مستمرة ولكنها تستخدم حاليا وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة النضالية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في الصناعات . وعصبة الأمم ليست عصبة للشعوب بل مراكز للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح)[٩٩] انه يملك هنا بعد نظر ، ولكنه لم يكن مبصرا للقوى الأخرى التي تنهض في وجه هذه المصالح الرأسمالية ، وهي تمثل يقظة الشعوب محبة السلام . . . . لقد كان مترددا متذبذبا طوال حياته بين التفاؤ ل والتشاؤ م (ان الاشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه الحياة لا تحتمل ، والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فاننا لا نخجل من رغبتنا في الموت . . .)[١٠٠] ان صورة - المسخ - تشبه في بعض نواحيها - وعيها للقوى اللاعقلانية في المجتمع تشبه حياة كافكا . . . باختصار ان الاغتراب شامل ، يتغلغل في كل ثنايا - المسخ . . . وهو يدعونا الى أن نعلم ذلك ، ما دام الآخرون لا يفهمونه ، يدعونا الى فهمه والدراية بأسباب مسوخيته - قبل أن يسلموه الى - صندوق القماامة .

- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ثمة سؤال أساسي يواجهنا ، يتعلق بـ - المسخ - ألا وهو : ما هي القيمة الواقعية التي يمكن أن نعطيها لعمل - كافكا - هذا ؟ لقد حاول - كافكا - أن ينقل الينا حقائق كثيرة ، تتعلق بعصره من خلال - مسخه - غريغور - سامسا - بعبارة أخرى : حاول أن يعطينا

(٩٨) شيربينا في : الاغتراب والأدب المعاصر - في دراسات في الأدب والمسرح - ص ٣٠ .

(٩٩) يانوش : أحاديث مع كافكا - ص ١١٧ - نقلاً عن - واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٥ .

(١٠٠) كافكا : تأملات حول الخطيئة والألم والأمل - ص ٣٨ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٢ .

صورة شاملة عن الاغتراب الذي يعيشه انسان عصره : سامسا - مغترب عن كل شيء ، ولكنه فتح ثغرة في حصار اغترابه لحظة استرداده لوعيه ، ومن هذه الثغرة تغلغلنا الى عوالم الآخرين ، واشكال اغترابهم : أسرته - المغتربة عن كل ما يتعلق بعوالمها الداخلية والخارجية . . . كبير الموظفين التابع للرئيس - أي المغترب عن ذاته ، لأنها ليست ملكه ، بل لرئيسه ، الرئيس المغترب عن الجميع بسبب حالة النفور والكراهية الموجودة بينه وبينهم . . . لقد كتب كامو في كتابه الصيف LEla (اليأس الحقيقي معناه الموت . . . أو القبر . . . أو الهوة السحيقة مالها من قرار)[١٠١] واليأس لديه مدفون في قلب الحياة ، فليس ثمة جدوى فيها . . . وروايته الطاعون lapeste تعبير عن الشر الكامن في العالم والذي لا يمكن اقتلاع جذوره ، وكذلك رواية - هرملن طفيل - موبي ديك Moby Dick تصوير للصراع القائم بين الانسان والطبيعة ، وفي مواجهته للشر وكذلك رواية - سارتر - الغثيان Lanausee تصوير للقلق الكامن في نفس الانسان ، نتيجة للاحباطات التي تصيبه ، ولكن هذا يظهر نتيجة قراءة عابرة لهذه الروايات التي ذكرناها - أما القراءة المعمقة ، فتكشف لنا أسسها الواقعية التي تقوم عليها . . . فوراء الشر الكامن في العالم ، والمحلق فوقه ، والقلق الانساني ، تكمن مرتكزات وجيهة لكل ما ذكرناه أي هيمنة المؤسسات الرأسمالية وتشويهها لحرية الانسان ، الصفة الأساسية لاعتباره مسؤولا عما يقوم به ، ومحاصرته بالواجبات التي لم تعد واجبات ، بل أوامر في صيغة (افعل هذا) أو ذاك لا كما ترغب ، بل كما يرغب الآخرون أصحاب هذه المؤسسات . . . .) وربما وجدنا جذورا مشابهة لذلك في أعمال - كافكا - ومثالا على ذلك - المسخ - ولكن ما يمتاز به - كافكا - عن هؤلاء ، هو تصويره الدقيق للطابع القدري الملصق على جبين الانسان في المجتمع الرأسمالي ، وتفضيله الموت لأبطاله على حياة مزيفة ، ولهذا،لا نرى في - كافكا - جزعه من الموت Horreurde Mourir - كما نرى هذه لدى كتاب الوجودية بل نرى بالعكس ، غيرته على الحياة Jalousiedevivre وتمسكه بها . . . واعلانه الموت لمعظم أبطاله ، هو تعبير عن سخطه تجاه ما يجري من تشويه وتدمير للحياة . الواقعية اذا فبطله في - المسخ - ربما كان يعاني من - حالة حصار LEtatde-siege - وهي مولود رأسمالي ، وما موته الا تعبير عن احتجاجه على هذه الحالة ورفضه للحياة المفروضة في لون معين - عليه أن يعيشها وربما وجدنا فيه صفة أساسية من صفات الانسان المتمرد LHomme Revolte . . فهو يقول - لا - لكل من يريد مصادرة حريته - على حد زعم - البير كامو - ولكنه هنا لا يقول - لا - علانية وانما يرينا من خلال معاناته وحتى نهايته أنه يستخدم - لا - طويلة - في فضح من حاول تلويثه في تلك المعاناة . . . وختاما نستطيع أن نقول ما يلي :

١ - غريغور - سامسا - لا يمثل فردا معينا مجردا من كل زمان ومكان - وانما فردا نموذجيا يعيش في زمان ومكان معينين . . . هو زمان سطوع نجم الرأسمالية الى حد كبير - ومكان هيمنة المؤسسات الرأسمالية وافتراسها لكل القوى الانسانية ، دون رحمة .

٢ - لا يمثل - غريغور سامسا - صورة للانسان الوجودي المحاصر بالقلق . . . فالوجودية تعميم - أما غريغور - سامسا - فهو نموذج - وتحديد ، يتعلق بمجتمع محدد - أشرنا اليه أعلاه .

---

(١٠١) نقلاً عن - جون كروكشانك : البير كامي وأدب التمرد - ترجمة : جلال العشري - منشورات الوطن العربي - دون تاريخ - ص ١٩ .

٣ ـ يعكس ـ غريغور سامسا ـ جزءا من حياة ـ مبتكرة ـ كافكا ـ بما يتعرض له من قمع وحصار وضغوط وتعنيف ويعطي تفسيرا لما كان يرمي اليه ـ الكاتب ـ من رفضه ـ لمجتمعه ـ بمؤسساته الكابوسية .

٤ ـ يقدم ـ كافكا ـ من خلال ـ روايته ـ بانوراما كاملة ـ حول لا عقلانية المجتمع الرأسمالي ، والحدود الفاصلة بصورة قدرية بين فرد وآخر ، والتي لا يمكن تجاوزها .

٥ ـ كافكا ـ في روايته لا يدمر ـ العالم العفن من حوله ـ من خلال ـ غريغور سامسا ـ ليبني عالما آخر ـ وانما يدمر فقط ، ولم يكن يمتلك رؤى نفاذة ليحدد العالم البديل . .

٦ ـ كافكا ـ من خلال بطله ـ ينقد ـ الذين سببوا له هذه المصيبة بصورة لاذعة ، انه يمارس ـ ضديـة تجاههم ـ أما مع من يكون ـ تحديدا فهذا مالا يظهره . .

٧ ـ يظهر لنا ـ كافكا ـ أن العالم الذي يحيط ـ بغريغور سامسا ـ نتن ولاواقعي ولا يمكن أن يستمر ، ولهذا فهو يبشرنا بسقوطه لا محالة ، ما دام لا يدرك بذور فنائه .

٨ ـ المسخ ـ رواية انسانية ـ تجسد وتؤرخ لحياة الانسان في مرحلة معينة وأسباب تشوهه أي ما يمكن أن نقوله عن كافكا ـ هو : أنه كاتب انساني يكره الظلم والاضطهاد وأن ـ الاستغلال ، غالبا ما يؤدي الى اغتراب يدمر كل القيم الانسانية . أليس من الواجب اذا الترحيب بهذا الكاتب الانسان ؟

***

جوناثان سويفت

وصوت العقل المجنون

في

«اقتراح متواضع

للحيلولة دون أن يصبح أطفال الفقراء في ايرلندا عبئا

على ذويهم ولجعلهم أعضاء نافعين في المجتمع »

ترجمة وتعليق أميرة حسن نويرة

مدرسة بقسم اللغة الانجليزية

كلية الآداب جامعة الاسكندرية

إنه لمما يثير الكآبة في نفوس السائرين خلال هذه المدينة العظيمة[1] ، أو المسافرين في الريف ، أن يجدوا الشوارع والطرقات ، ومداخل العشش والأكشاك ، تعج بأناث يتسولن وقد جررن في أعقابهن ثلاثة . . أربعة . . . أو ستة أطفال ، جميعهم يرتدون أسمالا بالية ، ويلحون في طلب الصدقة من كل عابر . وبدلا من البحث عن طريقة شريفة للعيش تجد تلك الأمهات أنفسهن وقد اضطررن الى قضاء الوقت كله سعيا وراء إطعام أطفالهن البؤساء . وعندما يشب هؤلاء الأطفال يصبحون لصوصا لعدم وجود عمل لهم أو يغادرون بلادهم الغالية ليقاتلوا في صفوف المطالب بالعرش في اسبانيا[2] أو يبيعون أنفسهم لتجار الرقيق في جزر الباربادوس[3] .

وأنا أعتقد أن أحدا لا يخالفني الرأي في أن العدد الهائل من الأطفال على سواعد الأمهات وعلى ظهورهن ، أو في أعقابهن (وفي كثير من الأحيان في أعقاب آبائهم) هؤلاء الأطفال ليمثلون ضررا بليغا تتفاقم بسببه حالة البلاد سوءا . ولهذا فإن من يجد وسيلة عادلة ، وطريقة رخيصة وسهلة ، لكي يصبح هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع ، فهو يستحق الكثير من الثناء ، بل انه لجدير بأن يشيد له تمثال بوصفه منقذ الأمة .

وغرضي من وراء هذا المشروع ليس مقصورا بحال من الأحوال على أطفال أولئك الذين يمتهنون التسول .

يعد جوناثان سويفت **Jonathan Swift** (١٦٦٧ - ١٧٤٥) واحدا من أعظم الكتاب الساخرين في القرن الثامن عشر إن لم يكن من أعظمهم في كل العصور . ومقاله « اقتراح متواضع » والذي نشر في عام ١٧٢٩ يعتبر مثالا حيا لمقدرته الفائقة على التعبير الساخر ، وعلى استخدام السخرية ليس فقط لتوضيح وجهة نظره بطريقة قوية وفعالة بل أيضا كسلاح يهاجم به الظلم الاجتماعي الواقع على الفقراء من أبناء وطنه .

وفيما يلي ترجمة لهذا المقال . . .

* **A Modest Proposal for preventing the children of poor people from being a Burthen to their Parents or the Country, and for making them Beneficial to the Public.**

(١) مدينة دبلن

(٢) جيمس الثاني

(٣) كانت جزر الباربادوس مركزا هاما لبيع الرقيق في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . انظر
G.M. Trevelyan, English Social History (Harmondsworth,1967),P.226.

ان هذا المشروع يرمي الى ما هو أبعد وأوسع ولسوف يشمل جميع الأطفال عند سن معينة ، واللذين لا تزيد قدرة آبائهم على اعالتهم عن قدرة أولئك الذين نسبغ عليهم صدقاتنا في الطرقات .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنين عديدة في هذا الموضوع الهام ووازنت بدقة وتعقل المشروعات المختلفة التي تقدم بها الآخرون ، ووجدت أنهم قد أخطأوا الى حد كبير في حساباتهم . حقا ان المولود الذي وضعته الأم لتوها يمكن أن يتغذى بلبنها لمدة سنة شمسية دون حاجة كبيرة الى طعام آخر ، وهذا لن يتكلف بحال من الأحوال أكثر من شلنين اثنين ، ولا شك أنها تستطيع الحصول على هذين الشلنين أو على أشياء بقيمتها من وظيفتها المشروعة ألا وهي التسول ، وأنا أقترح عند العام الأول بالذات من حياة هؤلاء الأطفال أن أوفر لهم الحماية بحيث لا يصبحون عبئا على آبائهم أو أهل حيهم ، ولا يقضون حياتهم يعانون من نقص الغذاء والكساء ، بل على النقيض من ذلك فإنهم سيساهمون في إطعام الآلاف وكسائهم .

وفضلا عن ذلك فهناك فائدة أخرى لاقتراحي هذا ، وهو أنه سيحول دون اجهاض النسوة بمحض ارادتهن ، ودون تلك العادة الشنعاء التي ترتكبها النسوة في قتل أطفالهن غير الشرعيين وهي عادة ـ وأسفاه ـ واسعة الانتشار بيننا ، واني لأشك انهن يضحين بأطفالهن البؤساء الأبرياء خشية الفقر لا العار وهذا كفيل بأن يثير الدموع ويحرك الشفقة في صدور أكثر الناس غلظة وقسوة .

ان تعداد ايرلندا يصل الى ما يقرب من مليون ونصف نسمة وربما كان من بين هؤلاء مائتا ألف تقريبا لهم زوجات منجبات وبطرح ثلاثين ألفا من هذا العدد ـ أي عدد القادرين على رعاية ذريتهم ، وان كنت أشك أن هناك مثل هذا العدد الكبير في الظروف الراهنة ، ولكن بفرض أن هذا الرقم صحيح فيتبقى عدد مائة وسبعين ألف امرأة ولود ، وبطرح خمسين ألفا ، وهو عدد اللاتي يجهضن عن غير قصد ، أو يفقدن أطفالهن في حادث أو بسبب المرض خلال عام واحد فيتبقى من هؤلاء مائة وعشرون ألف طفل يولدون لآباء فقراء كل عام ، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو كيف يمكن تربية ورعاية هذا العدد من الأطفال ؟ وهذا شيء كما ذكرت سالفا يعد مستحيلا في الظروف الحالية وبالطرق التي تم اقتراحها حتى لحظتنا هذه . فنحن ليس بوسعنا أن نوفر لهم أشغالا في الحرف اليدوية أو في الزراعة ، حيث أننا لا نبني البيوت (أعني في الريف) ولا نفلح الأرض . وليس بوسعهم أن يجدوا وسيلة للرزق عن طريق السرقة حتى يصلوا الى السادسة من العمر على الأقل ، الا اذا كانوا يتمتعون بمهارة طبيعية نادرة ، ومع ذلك فأنا أعترف بأنهم يتعلمون مبادىء الحرفة قبل ذلك بكثير ، الا أن سيدا عظيما من مقاطعة كافان قد أخبرني أنه خلال تلك الفترة لا يمكن اعتبارهم الا تحت التمرين وقد أكد لي وهو يحتج بشدة أنه لم يصادف أكثر من حالة أو حالتين قبل سن السادسة ، حتى في هذه الأجزاء من المملكة التي تشتهر بسرعة التفوق ، في هذا اللون من الفنون .

لقد أكد لي تجارنا أن الفتى أو الفتاة قبل سن الثانية عشرة سلعة غير رائجة ، فعند هذا السن لن تزيد قيمة الواحد منهم عند المقايضة عن ثلاثة جنيهات وثمن الجنيه بأي حال من الأحوال وهذا لن يفيد الآباء أو الدولة ، حيث ان قيمة التغذية والكساء تفوق ذلك بأربعة أضعاف على الأقل .

ولهذا فانه يشرفني أن أقدم بكل تواضع خلاصة أفكاري وأتمنى ألا يجد فيها أحد ما يوجب الاعتراض .

لقد أكد لي أمريكي محنك من معارفي في لندن أن الطفل الصغير اذا كان معافى البدن مكتمل الغذاء ، فهو يصلح عندما يتم عامه الأول لكي يكون غذاء لذيذ

الطعم ، مغذيا وصحيا سواء طبخ أو حمر أو شوي أو سلق ، ولا يساورني أدنى شك في أنه سيحول طبق اللحم المتبل أو حتى اللحم المفروم المحمر الى أكلة راقية وشهية .

ولهذا فاني بمنتهى التواضع أضع تحت نظر الرأي العام الاقتراح التالي وهو : من بين المائة والعشرين ألف طفل الذين أحصيناهم سابقا يخصص عشرون ألفا للتناسل ، على أن يكون ربع هذا العدد فقط من الذكور ، وهي نسبة أكبر مما نسمح به للأغنام أو الماشية السوداء أو الخنازير والسبب في هذا هو : حيث أن من النادر أن يكون هؤلاء الأطفال ثمرة زواج شرعي (فهؤلاء الهمجيون بيننا لا يأبهون كثيرا بالزواج) فإن ذكرا واحدا سيكون كافيا لأربع اناث . أما المائة ألف طفل الباقون فيمكن عند اتمامهم العام الأول أن يعرضوا للبيع على ذوي الجاه والمال في جميع أرجاء المملكة . وينبغي أن ننصح كل أم بأن تترك وليدها يرضع حتى الكفاية في الشهر الأخير ، فمن شأن هذا أن يجعله ممتلىء الجسم ، كامل الدسم ، يليق بأفخر الموائد . ان كل طفل يمكن أن يكفي لعمل نوعين من الأطعمة عند استضافة بعض الاصدقاء ، أما عندما تتناول الأسرة عشاءها بمفردها فان الربع الأمامي أو الربع الخلفي يكفي وحده لعمل وجبة لا بأس بها . واذا أضيف له قليل من الملح والفلفل فهو يصبح حتى في اليوم الرابع وجبة شهية وخاصة في فصل الشتاء .

ولقد اعتمدت في حساباتي على أن الطفل المولود يزيد حوالي اثني عشر رطلا ، وفي خلال عام شمسي واحد فإن وزنه يزيد الى ثمانية وعشرين رطلا اذا كان يرضع جيدا .

وأنا أعترف أن هذا النوع من الأطعمة سيكون غالي الثمن بعض الشيء ولكنه لهذا السبب سيكون ملائما تماما لذوي الأملاك ، فحيث انهم قد التهموا معظم الآباء فلا شك أن لهم أكبر الحق في الأطفال .

ان موسم لحم الأطفال يستمر طوال العام ، ولكنه يكون أكثر وفرة في شهر مارس ، ولفترة قصيرة قبله وبعده ، فكما أخبرنا مؤلف رصين (وهو طبيب فرنسي مشهور) أن السمك يعتبر وجبة أساسية في يوم عيد الفصح بالبلدان الكاثوليكية ولهذا فإن أكبر موسم لانجاب الأطفال يحل بعد هذا العيد بتسعة أشهر ، وبحساب عام كامل من هذا العيد ستمتلىء الأسواق بهذا اللحم ولأن عدد الأطفال الكاثوليك يمثل على الأقل نسبة ثلاثة الى واحد في هذه المملكة لذا سيكون لاقتراحي ميزة أخرى تتمثل في اقلال عدد الأطفال الكاثوليك بيننا .

لقد حسبت تكاليف اعالة الطفل الرضيع المتسول (وفي قائمة واحدة يندرج معهم أطفال كل المقيمين في الأكواخ والعمال وأربعة أخماس المزارعين) ووجدتها تصل حوالي شلنين اثنين في العام بما في ذلك تكلفة الأسمال ، وأنا أعتقد أنه لن يوجد سيد من ذوي الجاه يأسف لدفع عشرة شلنات مقابل لحم طفل ممتلىء ، وكما سبق أن ذكرت فالطفل يكفي لعمل أربع وجبات من اللحم الممتاز الغني بالقيمة الغذائية سواء كان هذا عند دعوته لصديق عزيز أو عند تناوله الطعام مع أسرته . هكذا يتعلم السيد المرموق كيف يصبح مالكا طيبا ، وكيف يصبح محبوبا من مستأجريه ، حيث ان كل أم ستحصل على ثمانية شلنات من الربح الخالص ، مما يساعدها على العمل حتى تنتج طفلا آخر .

أما هؤلاء المدبرون في الانفاق (ولا شك أن الوقت الراهن يتطلب ذلك) فيمكن أن يسلخوا الجثة ، ويستخدموا الجلد بعد معالجته في عمل قفازات رائعة للسيدات وأحذية صيفية للرجال المترفين .

أما بالنسبة لمدينة دبلن مدينتنا فيمكن تخصيص بعض السلخانات بها من أجل هذا الغرض على أن تكون هذه في مناطق ملائمة . ولا شك أن الجزارين سيكونون حتما

متوفرين ، وعلى الرغم من هذا فأنا أفضل شراء الأطفال أحياء ثم طبخهم بعد الذبح مباشرة كما نفعل مع الخنازير المحمرة .

بينما كنت أتجاذب أطراف الحديث مع انسان فاضل يكن الحب الصادق لأمته ، وتبعث فضائله في نفسي كل الاحترام ، تقدم هذا الانسان باقتراح لتعديل مشروعي هذا وتحسينه ، فقد قال ان العديدين من ذوي الجاه قد قضوا تماما على الغزلان ، ولهذا فبإمكانهم الاستعاضة عن لحم الصيد هذا بلحم الفتيان والفتيات بين الرابعة عشرة والثانية عشرة من العمر ، حيث أن عددا كبيرا من هؤلاء يوشك أن يموت جوعا من قلة العمل والاهتمام ، فآباؤهم - اذا كانوا على قيد الحياة - أو أقرب أقربائهم يسعون للتخلص منهم . وأنا ، ومع احترامي العميق الذي أكنه لهذا الصديق الممتاز والوطني الصادق ، فلا أستطيع أن أشاركه شعوره كلية . فبالنسبة للذكور لقد أكد لي أمريكي من معارفي وذلك عن خبرات سابقة بأن لحمهم عادة ما يكون صلبا لا دسم فيه ، شأنهم في ذلك شأن أولاد المدارس لدينا وذلك بسبب الألعاب الرياضيه المتواصلة ، كما أكد أن طعمهم غير مستساغ وتسمينهم لن يغطي التكلفة أما بالنسبة للاناث فاني أعتقد - بكل خضوع - بأن في هذا خسارة أكيدة للمجتمع ، حيث أنهن سرعان ما يصبحن أنفسهن قادرات على الانجاب ، وفضلا عن ذلك فليس من المستبعد أن يهاجم بعض المدققين في الأمور هذا العمل (بدون حق في الواقع) بحجة أنه يقترب كثيرا من الوحشية وأنا أعترف بأن الوحشية كانت دائما تمثل أقوى اعتراض على أي مشروع مهما صدقت النية من ورائه .

ولكن كتبرير لموقف صديقي هذا ، فلقد اعترف لي بأنه توصل الى هذا المشروع عن طريق ما قاله له « سالما نازار » الشهير ، وهو واحد من مواطني جزيرة فرموزا والذي أتى منها الى لندن منذ أكثر من عشرين عاما ، وخلال حديث له مع صديقي قال له بأنه عندما يحكم بالاعدام على شاب أو شابة في بلاده فإن الجلاد يبيع الجثة الى أولي الجاه كطعام فريد لا يباري ، كما ذكر له أنه عندما كان يعيش هناك بيعت جثة فتاة ممتلئة في الخامسة عشرة كانت قد صلبت لمحاولتها دس السم للامبراطور ، بيعت الى رئيس وزراء جلالة الامبراطور والى كبراء البلاط في قطع صغيرة مقابل أربعمائة كراون . وأنا لا أنكر أنه يمكننا استخدام العديد من الفتيات الصغيرات الممتلئات في مدينتنا هذه لنفس هذا الغرض ، فهؤلاء الفتيات لا يمتلكن خردلة ، ومع هذا فهن لا يتحركن خارج منازلهن بدون عربة ، ويترددن على المسارح والحفلات مرتديات الملابس المستوردة التي لا يدفعن أنفسهن ثمنها . فالبلاد لن تخسر شيئا لو أننا طبقنا هذا الاقتراح .

ان بعض القانطين بيننا يساورهم قلق شديد بسبب العدد الهائل من العجائز والمسنين والمرضى وذوي العاهات من الفقراء ، ولهذا فقد دعيت الى التفكير في وسيلة يمكن عن طريقها التخفيف من وطأة هذا العبء الثقيل الواقع على عاتق الأمة ، والحق أنني لا ألقي لهذا الشأن بالا حيث أنه من المعروف أن هؤلاء يموتون ويتعفنون كل يوم بسبب البرد والجوع والقذارة والحشرات ، وليس من المعقول أن نتوقع معدلا أسرع من ذلك ، أما حالة العمال الأصغر سنا فهي أيضا لا تدعو الى التفاؤل ، فهم لا يجدون العمل ولهذا فهم يذوون بسبب قلة الغذاء بل انه اذا حدث واستدعوا بطريق الصدفة للقيام بعمل ما فإن القوة اللازمة لتنفيذه تعوزهم وبهذا تسعد البلاد كما يسعدون هم بالتخلص من هذا الوبال المنتظر .

لقد حدت طويلا عما كنت بصدده ولهذا أعود مرة أخرى لموضوعي وأنا أعتقد أن مزايا الاقتراح الذي قدمته واضحة وكثيرة وعلى درجة كبيرة من الأهمية .

فأولا وكما أشرت سابقا فإن من شأنه أن يقلل عدد الكاثوليكيين الذين يغمرون البلاد كل عام فهم أكثر الناس توالدا كما أنهم ألد أعدائنا ، فهم يبقون في البلاد بهدف تسليمها الى المطالب بالعرش وعلى أمل أن يحظوا بفائدة من وراء تغيب الكثير من البروتستانتيين الطيبين الذين فضلوا مغادرة بلادهم عن البقاء بها ودفع الضرائب ضد ضمائرهم الى أساقفة انجليين .

وثانيا ، سيكون لدى المستأجرين من الفقراء شيء ذو قيمة يملكونه ويصلح قانونا كضمان للذين يساعدهم في تسديد الأجرة الى المالك ، هذا حيث ان المالك قد حجز على الغلال والماشية ، وبما أن المال شيء غير معروف لدى أولئك المؤجرين .

وثالثا ، بما أن تكلفة رعاية مائة ألف طفل فوق السنتين من العمر لا يمكن أن تقل عن عشرة شلنات للرأس سنويا ، فيترتب على ذلك أن يزيد الدخل القومي بما يقدر بحوالي خمسين ألف جنيه سنويا هذا الى جانب الفائدة التي ستعود علينا من تقديم لون جديد من الأطعمة على موائد ذوي الجاه في المملكة ، أولئك فقط الذين يملكون من الذوق أرفعه ، وحيث أن البضاعة محلية تماما في نموها وتصنيعها فان الأموال ستمر بين أيدينا نحن ويكون الربح من نصيبنا .

رابعا ، وبجانب ما ستجنيه النساء الولودات من ربح سنوي قد يصل الى ثمانية شلنات استرلينية مقابل بيع أطفالهن ، فهن سيتخلصن من مسئولية اعالة هؤلاء الأطفال بعد العام الأول من حياتهم .

خامسا ، ان من شأن هذا الطعام أيضا أن يجلب العديد من الرواد الى الحانات ، ولا شك أن لدى تجار النبيذ من الحكمة ما يدفعهم الى استخدام أفضل الطرق في طهيه ومن شأن هذا أيضا أن يحث جميع أولي الجاه الذين يفخرون بحسن تذوقهم للطعام على ارتياد هذه الحانات . والطاهي الماهر الذي يعرف كيف يرضي رواده لن يتردد في الانفاق ببذخ ارضاء لشهيتهم .

سادسا ، سوف يكون هذا حافزا كبيرا للزواج ، فهو شيء تسعى كل الأمم العاقلة اما الى تشجيعه بالمكافآت أو الى الارغام عليه بالقوانين والجزاءات ، كما أنه سيزيد من رعاية الأمهات وحنانهن لأطفالهن حيث لن يعتريهن القلق على مصير أطفالهن الرضع البؤساء بعد أن ساعد الشعب كله بطريقة أو بأخرى في حصولهن على ربح سنوي بدلا من تحمل عبء الانفاق ومن غير المستبعد أن نجد النساء المتزوجات يتنافسن بصدق حول أيهن تستطيع احضار أسمن طفل الى السوق . كما سيزيد شغف الأزواج بزوجاتهم خلال فترة الحمل تماما مثلما يزيد اهتمامهم بالحصان أو البقرة أو الخنزير خلال نفس الفترة ، فيحرصون على تجنب ضربهن أو ركلهن (كما يحدث في كثير من الأحيان) خوفا من الاجهاض .

ويمكننا ذكر العديد من الفوائد الاخرى ، فعلى سبيل المثال سيرتفع ما نصدره من اللحم المعلب بمقدار بضعة آلاف رأس ، كما سيزيد انتشار لحم الخنازير ويتحسن في طهيه . وهو شيء نفتقر اليه كثيرا بسبب ما يحدث في أحيان عديدة على موائدنا من تدمير للخنازير وهي لا يمكن أن تقارن في المذاق أو الروعة بطفل في عامه الأول قد أحسن تسمينه ورعايته ، فلو أنه حمر بأكمله لجذب كل الأنظار في أي احتفال لدى حضرة العمدة أو أي مناسبة عامة ، ولكني لا أود ذكر كل هؤلاء حيث أنني حريص على الاختصار في الكلام .

وبافتراض أن في هذه المدينة ألف أسرة مستعدة للتعامل دائما في لحم الاطفال وأن هناك آخرين ربما استهلكوه في احتفالاتهم وخاصة في الأفراح وحفلات التعميد وطبقا لحساباتي هذه فإن مدينة دبلن وحدها سوف تستهلك حوالي عشرين ألف رأس ، أما بقية

المملكة (حيث سيباع فيها بثمن أقل بلا شك) فستهلك الثمانين ألفا الباقية .

لا أتخيل أن أحدا يستطيع أن يسوق اعتراضا واحدا على اقتراحي هذا الا اذا جادل البعض بأن عدد السكان سيتضاءل نتيجة لتنفيذه ، وهنا أعترف بأن ذلك كان واحدا من الأسباب الرئيسية التي حدت بي لتقديمه للعالم . وأود أن أنبه القارىء هنا أنني فكرت في هذا الاقتراح كدواء لمملكة واحدة وهي ايرلندا وليس لمملكة غيرها وجدت أو توجد أو ستوجد أبدا على ظهر الارض . ولا تدع اذن أحدا يكلمني عن الوسائل الاخرى : مثل فرض ضريبة قيمتها خمسة شلنات على الجنيه الواحد على الملاك الغائبين عن الارض ، أو الكف عن استخدام الملابس والأثاث المنزلي سوى ما نقوم نحن بزراعته وصناعته ، أو الرفض التام لكل تلك المواد والأدوات التي تزيد من ثراء الأجانب أو معالجة داء الكبرياء والغرور والكسل والميسر لدى نسائنا ، أو تشجيع اتجاه جديد نحو التقشف والحذر والاعتدال ، أو تعلم حب وطننا فنحن في هذا نختلف حتى عن أهالي اللا بلا ندر ومواطني توبينا مبو ، أو ترك خلافاتنا وانقساماتنا ولا نفعل مثلما فعل اليهود الذين كانوا يقاتلون بعضهم البعض في نفس اللحظة التي كان فيها العدو يستولي على مدينتهم أو أن نحرص قليلا على ألا نبيع بلادنا وضمائرنا بلا مقابل ، أو أن نعلم الملاك أن يكون لديهم ولو درجة واحدة من الرحمة نحو مؤاجريهم . أو أخيرا أن ندخل روح الشرف والمثابرة والمهارة في نفوس تجارنا فلا يسارعون للاتفاق معا على خداعنا وفرض ما يروق لهم من سعر وكمية وجودة علينا اذا اتخذ قرار بشراء البضائع المحلية فقط ، فهم وبالرغم من أنهم كثيرا ما استحثوا على ذلك لم يقدموا اقتراحا واحدا حول أسس التجارة الشريفة .

ولهذا فأنا أقول مرة أخرى : أرجو ألا يكلمني مخلوق عن وسائل مثل هذه أو غيرها الا اذا رأى أمامه بصيصا من أمل في وجود محاولات صادقة وجادة لوضعها موضع التنفيذ .

أما عن نفسي ، فبعد أن أعييت لسنين طويلة في تقديم اقتراحات خيالية لا طائل من ورائها وفقدت الأمل بعدها تماما في النجاح ، فلقد وقعت صدفة ولحسن الحظ على هذا الاقتراح وحيث أنه اقتراح جديد تماما فهو واقعي ثابت القدم ، وتنفيذه لا يكلفنا شيئا ولا يثير الكثير من المشاكل كما أنه في متناول أيدينا ، ولسنا عند تنفيذه في أدنى خطر لاغضاب انجلترا ، فهذا النوع من البضائع لن يمكن تصديره حيث ان اللحم سيكون أطرى من أن يحتمل البقاء طويلا في الملح ، وان كنت أستطيع ذكر اسم بلد من البلاد تسعد بالتهام أمتنا كلها بدونه .

وعلى أية حال فأنا لست متشددا في رأيي بالدرجة التي أرفض فيها أي اقتراح يقدمه لي ذوو الرأي والحكمة اذا ماثل اقتراحي في البراءة والرخص والسهولة والفعالية . ولكن قبل أن يتقدم أحد بمشروع يناقض مشروعي هذا أو يعلو عليه أرجو أن يمعن كاتبه أو كاتبوه التفكير في هاتين النقطتين .

أولا : كيف يمكن في الظروف الراهنة توفير الغذاء والكساء لمائة ألف فم وجسد عديمي النفع ؟

وثانيا : ان بهذه المملكة حوالي مليون مخلوق لهم شكل آدمي ، ولو أننا وضعنا غذاء هؤلاء المليون في كومة واحدة لوجدنا أن هذا يتركهم غارقين في ديون تصل الى مليوني جنيه استرليني ، هذا باضافة المتسولين المحترفين الى المزارعين والفلاحين والعمال وزوجاتهم وأطفالهم فهم جميعا متسولون في واقع الأمر . وأنا أتوجه الى أولئك السياسيين الذين يجدون غضاضة في مشروعي هذا أن يستجمعوا شجاعتهم ويسألوا آباء هؤلاء الصغار ان لم يتمنوا اليوم لو أنهم بيعوا كطعام في عامهم

الأول بالطريقة التي وصفتها . فلو كان هذا قد حدث لتفادوا ما لاقوه دائما من مآس عاشوها بسبب تعسف الملاك ، وعدم القدرة على دفع الايجار ، فلا مال لديهم ولا حرفة ، ولا قوت يغذيهم ولا مأوى أو ملبس يحميهم من قسوة الجو ، وأكثر من هذا وذاك التوقع الأكيد بأن أبناءهم سيعانون من مصائب مماثلة ان لم تكن أفدح .

وأنا أقرر بكل ما في قلبي من اخلاص أنه ليس لدي أدنى مصلحة شخصية في مساندتي لهذا الاقتراح وليس لدي من دافع سوى المصلحة العامة لوطني ، فهذه المصلحة تتحقق عن طريق تشجيع التجارة وحل مشاكل الطفولة ، والتخفيف عن الفقراء ، وتزويد الأغنياء بقليل من المتع ، ولست أملك طفلا واحدا أستطيع أن أكسب من ورائه ولو درهما واحدا فأصغر أولادي في التاسعة وزوجتي تخطت سن الانجاب .

تعليق :

ظهر الاقتراح « المتواضع » في عام ١٧٢٩ ، أي تسع سنوات بعد أن قدم سويفت للعالم في الرحلة الرابعة والأخيرة من كتابه رحلات جليفر Gullivers Travels تلك الصورة الساخرة القاسية للانسان ممثلا في المخلوق البشع الذي أسماه الياهو Yahoo فالياهو يشبه الانسان في مظهره الا أنه يتمتع بغريزة قوية للبقاء تبلغ في شدتها الى الحد الذي تجعل منه مثالا للأنانية والوحشية المجردتين . ولقد كانت صورة الياهو مسئولة الى حد كبير عن السمعة التي اكتسبها سويفت بأنه انسان يكره البشر . ولا غرو اذن أن نجد كاتبا مثل ويليام ثاكري William Thackeray بالرغم من اعترافه بالاعجاب برحلات جليفر وخاصة بعنصر الفكاهة فيها الا أنه ينصح القارىء ألا يقرأ الرحلة الرابعة بل وينهاه نهيا عن قراءة تلك الصرخات الوحشية التي لا مغزى لها ولا تلك اللعنات الغاضبة الموجهة ضد الانسانية بل ويصف هذه الرحلة بأنها « قذرة الكلمات وقذرة الأفكار »(٤) ولا شك أن صورة الياهو تعبر تعبيرا صادقا عن رؤية سويفت للانسان كمخلوق هو أبعد ما يكون عن الكمال ، كما تنطوي هذه الصورة عن موقف يميل الى السوداوية ويقرب لليأس ولكن سوداوية سويفت ليست مطلقة فالكتاب كما أشار ارنست تيفسون لا يخلو من لمحات مضيئة ، والا فكيف يمكننا أن نفسر المعاملة الطيبة التي يلقاها جليفر على أيدي بعض البحارة الاوروبيين الذين ينقذونه بعد أن هاجمه الهمجيون برماحهم ؟ (٥) ولكن صورة الياهو توضح جانبا هاما من شخصية سويفت ومن موقفه نحو الحياة وهو جانب يختلف عن التشاؤم الذي يعبر عنه كثيرا وان كان مرتبطا به ، وهذا الجانب هو ذلك الشعور الجارف بالغضب . فاذا كان سويفت سوداويا أو متشائما فهو يترجم هذا الى الغضب فهو غاضب من الانسان بسبب كل نقائصه وقصوره عن تحقيق الكمال ، وسويفت راعي كنيسة سان باتريك الانجيلية لا يمكنه أن ينسى أن الانسان يحمل فوق عاتقه وزر الخطيئة الأولى .

فالغضب إذن سمة واضحة في كتابات سويفت ، وإذا كان غضبه في جليفر هو غضب من الحالة الانسانية عامة فإننا نجده في الاقتراح المتواضع يحدد هذا الغضب ويضعه في قالب اجتماعي وليس ميتافيزيقيا كما فعل في رحلات جليفر .

« والاقتراح المتواضع » الذي نقدمه هنا كمثال لسخرية سويفت القاسية يموج بالغضب فالغضب هو أول ما نشعر به حالما تتضح لنا الرؤية وتتكشف أبعاد

(٤) - انظر
English Humourists of Eighteenth Century (London, 1851), quoted in Jonathan Swift, ed. Denis Donoghue (Harmondsworth, 1971), P. 117 .

(٥) انظر
Ernest Tuveson, Swift: The Dean as Satirst, in swift: A Collection Of Critical Essays, ed E. Tuveson (N.J., 1964),P.108 .

السخرية ولكن غضب سويفت هنا ليس غضبا ناجما عن انفعال زائل أو لحظة ثورة مؤقتة بل هو غضب عقلي ـ إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير فهو غضب الانسان الذي نظر حوله وتأمل فلم يعجبه ما رأت عيناه ، وهو غضب ناتج عن اقتناع ، فلا عجب اذن أن تسود المقال نبرة تبدو ـ على الاقل في ظاهرها ـ هادئة خالية من العاطفة .

وغضب سويفت في هذا المقال ينصب على الكثيرين : على ذوي الأملاك الغائبين عن أرضهم absentee Iandlords غير محتملين مسئولياتهم نحو الأرض أو نحو مستأجريها . . . . على الأثرياء العاملين الذين ينفقون أموالا طائلة في شراء البضائع الأجنبية لا مبالين بنتائج هذا على وطنهم على الانجليز الذين يستعمرون ايرلندا : على كل هذا من الكاثوليكيين والبروتستانتيين بسبب خلافاتهم وتفرق كلمتهم ، كما ينصب أيضا على الفقراء ذاتهم لاستكانتهم لوضعهم المهين ، فكل هؤلاء قد تسببوا بطريقة أو بأخرى في أن تصل البلاد الى ما آلت اليه من فقر وضعه وبؤس .

والفقرات الثماني الأولى من « الاقتراح » تتسم بعقل واتزان ظاهرين ، فصاحب الاقتراح ـ وهو يختلف تماما عن سويفت ولا يمكننا أن نخلط بينهما أو نعتبرهما شخصية واحدة ـ يطرح المشكلة التي تواجهها بلاده في تعقل واع مدرك ، تعقل الانسان المسئول الحريص على المصلحة العامة لأمته وهو فضلا عن ذلك انسان ذو حس رقيق وشعور مرهف ، انسان يتأثر ويتألم لمرأى البؤس والتعاسة ويستنكر الاجهاض بوصفه عملية قتل وحشية تقوم بها الأمهات ضد أطفالهن خشية الفقر .

ولكننا سرعان ما نكتشف أبعاد هذا الاقتراح ، فصاحبه يعرض فكرة ذبح الأطفال الرضع من أبناء الفقراء عند اتمامهم العام الأول لكي يقدموا كطعام فاخر للأغنياء . ويجادل صاحب الاقتراح بأن تلك هي أفضل وسيلة يتجنب بها هؤلاء الأطفال آلام الحياة وما ينتظرهم بها من فقر ومهانة ومن ناحية أخرى فهي وسيلة تجعل من هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع كما أنها تخفف من العبء الواقع على كاهل آبائهم الفقراء .

وسخرية سويفت كما يقول الناقد المعروف ف . ر . ليفيس F. R. Leavis تقوم أساسا على المفاجأة والنفي ، فوظيفتها الأولى وهي أن تقهر المألوف وما تعودنا عليه وتثير خوفنا وحيرتنا وتناقش مسلماتنا[٦] فبعد أن تنجح سويفت في اجتذابنا لوجهة نظر الكاتب واقناعنا بالأضرار الوخيمة المترتبة على تركنا مشاكل الطفولة والفقر معلقة بهذه الطريقة ، نجد أن النتيجة المنطقية التي يخلص بها من هذه المشكلة (وهي استخدام الأطفال كمادة غذائية) تتنافى مع كل ما نؤمن به من قيم أخلاقية واجتماعية ونفسية) .

فالمقال اذن يقوم على تعارض أساسي . التعارض بين الصوت العاقل الحكيم للكاتب من ناحية وبين الصوت الوحشي المجنون الذي يختفي وراء هذا العقل الظاهر . فالكاتب يبدو مثالا للانسان العاقل الذي يناقش ويفكر ويمحص كما أنه مدفوع بروح الوطنية الخالصة لكي يجد حلولا شافية لمشاكل المجتمع ، وهو لا شك محق في ملاحظاته عن الفقر والمعاناة التي يعيش فيها المواطنون والقارىء لا شك يتفق معه في جميع الأمثلة التي يسوقها ، فاستياؤه لمنظر الأطفال الذين يجرون وراء أمهاتهم وآبائهم (في الفقرة الاولى) يلمس لا شك وترا حساسا لدينا .

وصاحب الاقتراح يطرح المشكلة بطريقة علمية

---

(٦) أنظر The Trony of Swift, in Swift, ed E. Tuveson, P. 18 .

بعيدة عن الانفعال والعاطفة مما يزيد من شعور القارىء بالثقة بهذا الكاتب وهو يطرح مظاهر المشكلة أولا ثم يقدم اقتراحه بالعلاج ثانية وصاحب الاقتراح يستخدم هنا كل الوسائل التي كان يستخدمها أصحاب الأعمال والاقتصاديون في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، فنلاحظ الاهتمام بالاحصائيات كما نلاحظ التركيز الكبير على الجوانب الاقتصادية للمشروع . فالاقتراح يقوم على أسس اقتصادية سليمة : اذا كان هناك فائض فلا بد من استغلاله بطريقة تعود بالفائدة على المجتمع ، وحيث أن فائض الانتاج الوحيد في هذا المجتمع هو الأطفال فلا بد من استغلالهم بحيث يعودون بالنفع عليه . وهذا المبدأ وإن كان صحيحا في شكله الاقتصادي المجرد الا أن تطبيقه لكفيل بأن يحول المجتمع البشري الى مجتمع همجي يأكل فيه الانسان لحم أخيه الانسان .

وبالاضافة الى هذا فإن الاقتراح يقوم على مبادىء اقتصادية سليمة من حيث انه سيحد من الاستيراد ويشجع على استهلاك المنتجات المحلية ، وهي أشياء طالما طالب بها سويفت نفسه بدون جدوى ، ففي خطاب كتبه للشاعر اليكساندر بوب Alexander Pope عبر بوضوح عن هذه الفكرة :

> فلتتخيل أمة ثلثا دخلها القومي ينفق خارجها ، ولا يسمح لها أن تستخدم الثلث الباقي في التجارة ، أمة تحول كبرياء نسائها دون أن يرتدين ملابس صنعت بها حتى ولو كانت هذه الثياب تفوق ما يستورد من الخارج . فتلك في كلمات وجيزة هي الحالة الحقيقية لدولة أيرلندا (٧) .

وحيث ان الأطفال هم ثروة البلاد من حيث أنهم يشكلون دعامة المستقبل فإن صاحب الاقتراح ينظر اليهم كثروة اقتصادية للبلاد ، وثروة توجد بوفرة وتنتج محليا ومن شأنها تحسين المستوى الاقتصادي للبلاد لو استخدمت بالطريقة التي يشير اليها .

ولا شك أن المغزى الساخر من وراء كتابة هذا المقال لا بد وأن يكون واضحا لكل القراء على السواء فليس من الممكن أن نجد انسانا مهما بلغت به الخسة والقسوة يوافق على ذبح الاطفال كوسيلة لحل مشاكل المجتمع أو يعتبر الدعوة الى أكل لحوم البشر ، فكرة مقبولة أو متحضرة . ولكن المقال ينجح في خداع كل القراء لبعض الوقت بالرغم أن سويفت يلقي بإشارات وتلميحات هنا وهناك من شأنها مساعدته على فهم المغزى الشامل لهذا المقال بعدما تتضح له الأمور .

والسخرية في تكوينها الأساسي تنطوي على عنصر من الخداع أو الادعاء أو التورية ، فالسخرية تقوم على التناقض بين المعنى الظاهر وبين المعنى الحقيقي ، بل ان قوة السخرية وتأثيرها يعتمد اعتمادا يكاد يكون كليا على مدى التناقض بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي ، ولو أننا نظرنا مثلا الى القضية الرئيسية التي يبدأ منها سويفت في اقتراحه هذا لوجدناها تتلخص في جملة تقريرية واحدة :

إن الأغنياء ينهشون لحم الفقراء

فلو أن سويفت عبر عن هذا الاقتناع بهذه الطريقة لاعتبرنا كلماته جملة استعارية يشبه فيها الأغنياء بالحيوانات الضارية التي تنهش لحم الفقراء .

ولكن سويفت لم يكتب جملة كهذه ، بل واجهنا بقضية تختلف تماما في مدلولها .

---

(٧) انظر ـ
Prose works, xtt, 122, Correspordence, TY ,90 cited by Oliver ·
W. Ferhuson, Jonathan Swirt and Treland (Urbaba, 1962),P.167 .

يجب على الأغنياء أن ينهشوا لحم الفقراء

فالاقتراح بأسره يبدو كما لو كان يعضد هذه الفكرة ويقدم لها البراهين والحجج ، فالمعنى الظاهر هو أن الأغنياء سيسدون للفقراء خدمة جليلة بأن يقبلوا أكل لحم أطفالهم مقابل حفنة من الدريهمات وحيث أننا لا يمكننا تصور أن انسانا يتمتع بكامل قواه العقلية أن يقدم اقتراحا في مثل هذه الوحشية فلا بد لنا من رفض المعنى الظاهر أولا ثم الوصول الى المعنى الحقيقي الذي يرمي سويفت اليه ويمكن تلخيصه فيما يلي :

انه لشيء كريه وبشع أن يستغل الأغنياء الفقراء ، فهم بذلك كما لو أنهم يذبحونهم كالشاة ويأكلونهم على الموائد .

ان القارىء يجد نفسه في قفص الاتهام ، فلقد نجح كاتب المقال في استمالته الى جانبه بل انه حصل على موافقته على كل فكرة طرحها « أنا أعتقد أن أحدا لن يخالفني الرأي » .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنين عديدة . . ووزانت بدقة وتعقل . . . مما يجعل منه شريكا في الجريمة المقترفة ضد الانسانية . . وسويفت لا يعطي القارىء راحة البال التي ينعم بها المتفرج الذي يعرف أنه لا حول له ولا قوة ، فالمقال يقول له بقوة وصراحة : أنظر تلك هي حقيقة الحياة التي تعيشها . . الحقيقة التي تغفلها ولا تريد أن تراها . انك طرف في المشكلة فلو كنت غنيا فأنت متهم بالاشتراك في نهش لحم الفقراء ، أما اذا كنت فقيرا فأنت أيضا متهم بقبول هذه الأوضاع ، فصمتك سينزل بك بل وبالمجتمع كله الى مصاف الحيوانات التي يأكل قويها ضعيفها .

ان فلاسفة القرن الثامن عشر أكدوا ايمانهم بما يمكن أن يطلق عليه اسم « الطبيعة » أو « العقل » كما أكدوا أن هذا العالم هو أفضل عالم ممكن ، وأن كل شيء يسير نحو ما هو أفضل وأمثل ، وربما كان لانتشار هذا الاعتقاد علاقة بظهور السخرية كوسيلة هامة للتعبير في القرن الثامن عشر حتى ان العصر كله أصبح معروفا باسم العصر الذهبي للسخرية ، فالتناقض بين الكمال الذي زعم هؤلاء الفلاسفة وجوده في الانسان وفي العالم وبين القصور الفعلي الموجود فيهما ربما كان من الدوافع الرئيسية وراء الموقف الساخر الذي اتخذه أولئك الكتاب من أمثال سويفت ودرايدن Dryden وبوب Pope وفولتير Voltaire .

لقد كان سويفت يشعر بكراهية شديدة للتأكيد الزائد على العقل ، وللتأكيد الشديد على الانسان كمخلوق جبل على الخير ، وهو ما نادى به هؤلاء الفلاسفة وعلى رأسهم شافتسبري Shaftesbury الذين وجدوا بالانسان حبا غريزيا للخير وحسا أخلاقيا يولد معه .

وفي خطاب كتبه لالكساندر بوب يقول « ان الانسان ليس حيوانا عاقلا animal rational بل هو مخلوق قادر على العقل rationis capax[٨] أي أن الانسان يصل الى العقل لو حاول جاهدا ومخلصا أن يصل اليه .

ولكن العقل الذي ينادي به سويفت ليس العقل المجرد الذي ينظر الى الانسان كما لو كان معادلة رياضية يسهل حلها أو صفقة تجارية يمكن فيها حساب الربح والخسارة ، وانما هو العقل المتعقل الذي لا يغفل قط الجوانب الانسانية التي تجعل من الرحمة والتراحم والتآخي قيما لا يمكن التشكيك فيها فهذا « الاقتراح » يوضح لنا بقوة وجلاء المخاطر التي تكمن في الانسياق وراء العقل المجرد ، ويدق لنا ناقوس الخطر اذا نحن شيدناه صنما نتعبد اليه ، فهذا العقل لهو الجنون ذاته .

---

(٨) انظر Ernest Tuveson, op.CIT.M P. 165 .

ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي *

ترجمة وتقديم محمد عبد الله الجعيدي

تمهيـــــد :

هذا المقال الذي نقدمه للقاريء العربي ، حول شعر عبد الوهاب البياتي ، كان قد نشر سنة ١٩٧٦ في مجلة اندلسية أسبانية تصدر في مدينة مالقة ـ ثم أعيد نشره في كتاب « ارتيادات في الأدب العربي الجديد » الصادر في مدريد سنة ١٩٧٧ . وقد اعتمدنا في ترجمتنا هذه على النص الوارد في الكتاب المذكور ولما كان المقال بطبيعته يهدف في المقام الأول ومن خلال الحديث عن المدن الأسبانية الثلاث إلى تقديم أحد عمالقة شعرنا العربي المعاصر للقاريء الأسباني الذي لن أضيف في وصفه شيئاً على ما قاله الأستاذ بدرو ، كاتب المقال ، فإنه جاء مصحوباً بإشارات توضيحية كادت تصل إلى نفس طول المقال نفسه ، هذا بالإضافة إلى الاشارات ـ المرجعية التي وضعها الكاتب في ثنايا النص ، التي ربما كان هدفها التخفيف من وطأة الذيل المرجعي الطويل . وقد قمت عند الترجمة بإضافة هذه الإشارات إلى مثيلاتها في الهوامش مما أدى إلى زيادة عددها وتغيير أرقامها الأصلية . كما أنني رأيت من الأهمية بمكان الاستفادة من فرصة نشر مقال مترجم من الأسبانية حول شاعرنا الكبير ، فحاولت جمع الجهود التي قدمها الاستعراب الأسباني حول شعر البياتي ، فكانت النتيجة إضافة الجدول الذي يتقدم الهوامش ـ * ـ متضمناً الدراسات والمقالات والترجمات المنشورة أو التي لدى أصحابها تأكيد خطي من أحدى دور النشر على نشرها ، كما هو الحال في كتاب « حبي أكبر مني » وثلاث قصائد من ترجمة فيديريكو أريوس ستصدر قريباً في مجلة « استافيتا ليتيراريا » المدريدية . وقد جاءت ـ القصائد في الجدول مرتبة حسب ورودها في « ديوان البياتي » الصادر بأجزائه

* يجد القاريء قائمة بالمقالات والترجمات الشعرية التي خص بها شعر البياتي باللغة الاسبانية ، مع الاشارة الى مصادرها حتى نهاية ١٩٨٠ في نهاية المقال .

الثلاثة سنة ١٩٧٩ وآخر كتاب بعنوان « مملكة السنبلة » صادر هذا العام ١٩٨٠ ، عن دار العودة ببيروت . وعلى هذه المجلدات الأربعة اعتمدت في مراجعة النصوص الشعرية المترجمة وإعادتها الى النص العربي ، في حين اعتمد الكاتب على الدواوين التي كانت تصدر للشاعر متفرقة قبل جمعها في المجلدات الثلاثة ، وعليه ، فعند الاشارة الى المصادر الشعرية ذكرت رقم المجلد ثم اتبعته برقم الصفحة . وكان من الطبيعي أن تظهر بعض الفروق البسيطة بين الطبعات التي اعتمد عليها الكاتب والتي اعتمد عليها المترجم ، مثال ذلك أنني لم أعثر في الطبعة التي اعتمدت عليها ، على قصائد مثل « كوريا » و « الليل فوق عمان » وبالعودة إلى الشاعر نفسه أخبرني بأن الأولى من ديوانه « أباريق مهشمة » والثانية من ديوانه « أشعار في المنفى » ولكن لأسباب . . . استبعد الناشر هذه القصائد من الطبعة المذكورة وعليه ، فقد الحقت كل من القصيدتين بنهاية الديوانين المذكورين .

أولاً ـ مقدمـــــة :

١ ـ التعريف بالشاعر :

في سنة ١٩٢٦ ولد عبد الوهاب البياتي في أكثر أحياء بغداد ـ التي هي ككل المدن الشرقية تقريباً تكتظ بالسكان ـ شعبية ، وهو منذ فترة اسم لامع لا يصل الى شهرته وأهميته في حقل الشعر العربي المعاصر إلا القليلون . إنه شاعر لا جدال في سمو شاعريته ، وربما كان ذلك سبباً في الحوار والمناقشات المستفيضة التي تدور حوله . ففي غير موعده جاء عبد الوهاب البياتي فارضاً نفسه كواحد من أكبر الرواد البارزين المتحدثين باسم جيل « المدرسة الجديدة » في الشعر العربي ، وهو جيل أجاد نظم أنواع من « الشعر الحر » متميزة جداً في نوعيتها ، وغير تغييراً عميقاً محتوى وأغراض الشعر الغنائي . كما أنه نجح أيضاً في توجيه الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، عبر مسالك تحديدية متنوعة . انه شعر « جيل الخمسينات » الحماسي ، الذي احتدم النقاش حوله ، وهو ذلك الشعر الذي بالاضافة الى المجادلات المزاجية التبريرية تقريباً ، المجادلات التي تكون في العادة متطرفة ومتأقلمة بجذريتها السياسية والاجتماعية السابقة ، يتوجب علينا أن نقبله كمرحلة مساهمة أساسية ، لها قيمتها الكبيرة ، في الأدب العربي هذه الأيام ، نتقبله كمرحلة مساهمة أساسية ، لها قيمتها الكبيرة حتى (بصورة جزئية) في الأدب العالمي (١) . وفي حالة البياتي بالذات ، فإن ناقداً عربياً لم يساعده (للأسف) تكوينه الأكاديمي ، كأستاذ على التخلص من حدة الرؤية التفسيرية (بصورة ليست مألوفة الحدوث في جميع الحالات) عرف منذ اللحظة الأولى كيف يقوم شعره[٢] .

ومما لا شك فيه أن صدى التأكيدات السابقة سوف يكون ضعيفاً سواء لدى القارىء الأسباني العادي أو لدى جمهور المثقفين المحدود المهتم بالشعر المعاصر . كذلك فإن شعر البياتي وشخصيته هما أمران غير معروفين كثيراً ، وذلك حتى لا نقول أنهما مجهولان بالفعل لدى

(١) القارىء المهتم والراغب في تكوين فكرة عامة موسعة ومفصلة ـ الى حد ما ـ عن أعمال هذا الجيل من الشعراء يمكنه مراجعة كتابي « مدخل الى الادب العربي الحديث » مطابع مجلة المنارة ، مدريد ١٩٧٤ وخاصة الصفحات ٢٠١ ـ ٢٢١ ، كما أنني قدمت مختارات مترجمة لابرز شعرائه في كتابي « الشعراء العرب الواقعيون » مدريد ١٩٧٠ سلسلة أدونيس ، المجلدان ٢٧٥ ـ ٢٧٦ في الكتاب المذكور ترجم ست قصائد للبياتي

(٢) احسان عباس : عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، بيروت ١٩٥٥

القارىء الأسباني . إن قلة الاهتمام بالآداب خارج الاهتمامات السطحية المعروفة لمناهجنا التعليمية المقررة ، والامكانات المحدودة التي تقدمها أيضاً الحركة العامة لمصادر دراستنا « المستَعْمَرَة » التي تساير الظروف دون أن تقترب منها وتعايشها ، تساعد على وجود ظواهر من هذا النوع ، هذا على الرغم من أن شعر البياتي كامن ، بصمت ، في دراسات متعددة باللغة الأسبانية ، تتناول الأدب العربي تناولاً شمولياً[٣] . هذا علاوة على أن البياتي كان موضوع دراسة أكاديمية موجزة بلغتنا الأسبانية ، دراسة تميزت بالجدية والاناقة ودقة التفسيرات[٤] .

إن هذا الجهل المتفشي يفرض عليّ منذ البداية وبصورة أساسية عملاً شخصياً أنا أكاد أكون راغباً عنه ، عمل يوجب علي التخلي بصورة عرضية عن الخط التحليلي التفسيري الثابت المعتزم الذي أحبذ اتباعه في مقالات من هذا النوع من أجل أن أقدم للقارىء معلومات ذات طابع عام تستخدم على مراحل في تشكيل إطار يكون أكثر ملاءمة للموضوع ، وبالتالي تساعد على فهمه .

٢ ـ أعماله الأدبية :

إن أول خطوة تفرض نفسها في هذا الطريق هي تقديم قائمة كاملة بدواوين الشاعر مع تحديد مكان وتاريخ نشرها[٥] ، وسوف أقدم للأسماء العربية الأصلية ترجمة مباشرة ، تاركاً بالتالي ما يبدو لي في هذا المكان عبثاً من حيث كتابة اللفظ العربي بالحروف اللاتينية إلى جانب الترجمة الأسبانية لأسماء الدواوين :

١ ـ ملائكة وشياطين ، بيروت ، ١٩٥٠ ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، بيروت ، ١٩٦٩ .

٢ ـ أباريق مهشمة ، بغداد ، ١٩٥٤ ، بيروت ١٩٥٥ ، بيروت ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .

٣ ـ المجد للأطفال والزيتون ، القاهرة ١٩٥٦ ، بيروت ١٩٥٨ ، القاهرة ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ .

٤ ـ أشعار في المنفى ، القاهرة ١٩٥٧ ، بغداد ١٩٥٨ ، بيروت ١٩٦٦ ، القاهرة ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٦٩ .

٥ ـ عشرون قصيدة من برلين ، بغداد ١٩٥٩ ، بيروت ١٩٦١ ، بيروت ١٩٧٠ .

٦ ـ كلمات لا تموت ، بيروت ١٩٦٠ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .

٧ ـ النار والكلمات ، بيروت ١٩٦٤ ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .

---

(٣) يمكن أن تضاف الى المراجع الواردة في الاشارة رقم (١) من هذه الهوامش الترجمات التي قمت بها أنا شخصيا والترجمات التي قام فيدريكو أربوس لقصائد من شعر البياتي وهي ترجمات مجموعة في كتاب « الادب العراقي المعاصر » ، منشورات قسم الادب العربي المعاصر وفكره ، للمعهد الاسباني العربي للثقافة مدريد ١٩٧٣ وأيضا مجموعة المختارات الطموحة ضعيفة التمثيل التي قدمتها ليونور مارتينث مارتين ، مختارات من الشعر العربي المعاصر سلسلة أوسترال ، رقم ١٥١٨ مدريد ١٩٧٢ حيث توجد ترجمة لبعض : قصائد البياتي .

(٤) أغاني المنفى ، ترجمة وتقديم فيديريكو أربوس ، مدريد ١٩٦٩ وهو الكتاب رقم « ٤ » من سلسلة الريان التي كان يصدرها البيت العربي الاسباني هذا بالاضافة الى أن المترجم قد أعد اطروحه الماجستير باشرافي في قسم اللغات السامية بجامعة مدريد الكومبلوتنسي بعنوان « مدخل الى شعر عبد الوهاب البياتي » وذلك خلال العام الدراسي ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩ وكما أبلغني أربوس نفسه فان مقالا له عن البياتي سوف يظهر في مجلة « اكتيلتي » ، وهو عبارة عن اعادة تحرير لرسالة الماجستير سالفة الذكر كما أن أربوس احسن فعلا في ترجمة مقابلة شيقه أجريت مع الشاعر نشرها في مجلة « المنارة » المجلد الاول ربيع سنة ١٩٧١ الصفحات : ١٣١ ـ ١٤٩ (أما مقاله سالف الذكر في مجلة أكتيلتي فيمكن العثور عليه في الصفحات ٩٠ ـ ١١٢ من العدد ١٤٥ ، ابريل ١٩٧٥)

(٥) من عادة الشاعر أن يذيل كتبه بقائمة شاملة تكاد تضم كل ما نشر له ، لذلك فأنا اقتطف القائمة التي أقدمها هنا من أخر ديوان من الدواوين المذكورة وعليه فتحديد تواريخ وأماكن النشر ليس لي فيه فضل على الاطلاق .

٨ ـ قصائد ، القاهرة ١٩٦٥ .
٩ ـ سفر الفقر والثورة ، بيروت ١٩٦٥ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧١ .
١٠ ـ الذي يأتي ولا يأتي ، بيروت ١٩٦٦ ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .
١١ ـ الموت في الحياة ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .
١٢ ـ بكائية الى شمس حزيران والمرتزقة ، بيروت ١٩٦٩[٦] .
١٣ ـ عيون الكلاب الميتة ، بيروت ١٩٦٩ .
١٤ ـ الكتابة على الطين ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .
١٥ ـ يوميات سياسي محترف ، بيروت ١٩٧٠ .
١٦ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، تونس ١٩٧٢ .
١٧ ـ سيرة ذاتية لسارق النار ، بغداد ١٩٧٤ .

أعتقد أن هذه القائمة سوف تقدم ، على الأقل شاهداً جلياً على قريحة الشاعر الخصبة التي لا تنضب ، ومع أن العناوين لا تتساوى بالطبع في الشكل والامتداد ، فلا شك أنني شخصياً أشعر حقاً ، بالأسف لأن ظاهرة أساسية كهذه لا تصحبها ، بصورة لا تقبل المقارنة ، ظواهر أخرى بالغة الأهمية مثل ظاهرة الإلهام الخصب عند الشاعر أو ظاهرة اهتمامه العميق أيضاً بقضايا الانسانية وبهذا يتوجب على القارىء في هذا المقام أن يقبل بالمقتطفات الجزئية المختصرة التي تظهر اتفاقاً مع تطور البحث الذي نحن الآن بصدده على وجه الخصوص .

وأشير هنا الى أن هذه المقتطفات تعتبر بالمفهوم الدقيق لشعر البياتي ، شعراً غنائياً وهو الشعر الذي جلب انتباهي على وجه الخصوص لإجراء هذه الدراسة ، فالتزمت بمراجعته مراجعة منهجية شاملة ، وتخليت بصورة مؤقتة عن الإشارة بنفس الطريقة الى جهود البياتي كمترجم (وهي قليلة لا علاقة لها بالموضوع الذي أطرحه الآن) وعلى العكس من ذلك يتوجب أن تؤخذ بعين الاعتبار مسرحيته الوحيدة (حتى الآن) التي نشرها في بيروت سنة ١٩٦٣ بعنوان « محاكمة في نيسابور » عند القيام بأي دراسة شاملة وموسعة لموضوع يكون فيه موضوعنا ، دون شك ، مشمولاً . وسيكون للدراسة المذكورة حافز ونموذج هام في نتاج البياتي « المدينة الفاضلة » وهي نموذج يقدم مادة وفيرة للدرس والتأمل . وهنا تثار وتناقش العلاقة الجزئية القائمة بين الكثير من القضايا .

والبياتي كغيره من شعراء جيله مسموعي الصوت البارزين كتب ترجمة ذاتية « مذكرات » شيقة وشديدة الخصوصية ، وهي إجمالاً كتاب يفيد الدارس المهتم بشعر البياتي ، بما يقدمه من توضيحات أو بما يمكن أن يثيره أيضاً من خلاف وجدال . إنه كتاب « تجربتي الشعرية » المنشورة في بيروت سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧١[٧] .

وأخيراً لكي انتهي من رسم صورة لهذا النتاج بطريقة ملائمة يبقى أن أشير على وجه التحديد الى الجهود

---

(٦) هاتان القصيدتان مضمنتان بدورهما أيضا في الديوان التالي : « عيون الكلاب الميتة » المنشور في نفس التاريخ والمكان .

(٧) بالاضافة الى كتاب البياتي هذا ، أتذكر كتابين مشابهين لها دلالتهما الكبرى : كتاب المصرى صلاح عبد الصبور (ولد سنة ١٩٣١) « حياتي في الشعر » بيروت ١٩٦٩ انظر نقدنا لهذا الكتاب ـ نشرناه في الصفحات : ٢٣٥ ـ ٢٣٩ من العدد الثاني من مجلة « المنارة » سنة ١٩٧٢ . وهو مقال ضمناه كتابنا هذا : « ارتيادات في الادب العربي الجديد » مدريد ١٩٧٧ وثانيهما كتاب السوري نزار قباني (ولد سنة ١٩٢٢) : « قصتي مع الشعر » بيروت ١٩٧٣ (انظر أيضا مقال ، « الاحساس بلمساتها وذكراها في شعر نزار قباني » المنشور في ملحق الفن والادب من صحيفة « الفور ماثيوليس » المدريدية اليومية ، عدد : ٣٣١ ، ١٤ : ١١ : ١٩٧٤)

النقدية الكبيرة الهامة التي عالجت شعر البياتي . ودون الدخول في تفصيلات تبدو هنا في غير مكانها اكتفي بالتذكير في هذا الشأن على الأقل بستة كتب يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار ، بعضها لمؤلف واحد والبعض الأخر لمجموعة مؤلفين[٨] . يضاف الى ذلك عدد ضخم ومتنوع من الدراسات المتفرقة في المجلات والصحف أو الدراسات الخاصة بشعر البياتي والتي انتهى الأمر بأصحابها الى أن نشروها ضمن مقالات أخرى لهم في كتاب خاص . وبنفس الدرجة يتوجب أن نشير الى الاهتمام الذي به أصبح شعره يدرس ويقوم في الحقل الجامعي كرسائل ماجستير ودكتوراه[٩] ، وهو أمر له دلالته اذا أخذنا بعين الاعتبار معاصرة الشاعر .

والآن أعتقد بأن المعلومات والاعتبارات السابقة ستكون شاهداً على أهمية ورتبة ذلك الشاعر الكبير الذي هو عبد الوهاب البياتي .

ثانياً : المدينة عنصر جوهري

١ ـ محور الدراسة

أكدت في السطور السابقة وربما بصورة عرضية على أن هذه الدراسة ، لكي يكون بالإمكان رؤية بعدها الحقيقي وأهميتها ، يجب أن تظل مشمولة في دراسة أخرى أوسع وأشمل ، دراسة ذات تحديدات دقيقة ومنظمة ، تعالج على وجه الخصوص مفهوم اصطلاح « مدينة » في شعر البياتي من نقطتين ، الأولى مفهوم الاصطلاح كرمز والثانية مفهوم الاصطلاح كدافع ، ويبدو لي أن تمحيصاً كهذا يفرض نفسه من أول قراءة لأعمال الشاعر تحظى بالحد الأدنى من العناية . وبينما يحاول تمحيص كهذا أن يجري توسعاً ما في وقت لاحق ، فمن الطبيعي أنه سينمو ويصبح مظهراً هاماً من مظاهر البحث . ولا شك في أنه لا مصلحة لي الآن في متابعة ذلك الاتجاه (لأن الأيام ، بالتأكيد كفيلة بإثباته) ولا في إثقال هذه المقدمة بالمراجع الغريبة أو الخاصة ، وسأكتفي فقط بتركه مطروحاً كدعامة للتأملات اللاحقة .

وسأطرح أول ملاحظة شخصية متمخضة عن هذه الاستقصاءات الأساسية التي أشرت اليها ، وبالفعل فإن القراءة المتفحصة لدواوين الشاعر وثمار هذه القراءة قد مكنتني على سبيل المثال ، من اعداد خمسائة بطاقة تحتوي على المادة التي نحن الآن بصدد معالجتها . حول معنى « المدينة » سواء بمفهومه الخاص أو بمفهومه المجرد الذي يشير بوضوح وبمقدار متفاوت الى مدن بعينها تكون مختلفة . ومن الواضح أن الدور الذي سيلعبه هذا المفهوم داخل هيكل القصيدة لن يكون دائماً ، مقوّماً بنفس الدرجة ، ويتضح أيضاً أن دراسة لها تلك

(٨) من هذه المصادر الاساسية عن الشاعر باللغة العربية رجعت بصورة رئيسية خلال تحرير هذا المقال الى الاعمال الآتية :

ـ مأساة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) القاهرة ١٩٦٦ انظر عرضنا النقدي لهذا الكتاب في الصفحات ١٨٣ ـ ١٨٦ من العدد الاول من مجلة « المنارة » ١٩٧١

ـ شوقي خميس ـ المنفي والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٧١

ـ عبد العزيز شرف : الرؤية الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، بغداد ١٩٧٢

ـ النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) بغداد ١٩٧٢

ـ صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، دمشق ١٩٧٣

(٩) حسب البيليوغرافية التي اعتاد الشاعر أن يذيل بها مجموعاته الشعرية فان دراسات جامعية حول شعره قد قدمت لجامعات دمشق وباكو وجمهورية تشيكسلوفاكيا وبلغراد ومدريد (الكومبلوتينسي)

المواصفات يجب أن تتوفر لديها نسبة مئوية كافية من الدعم من نفس المغامرة الكامنة في نفس الشاعر . وهي مغامرة جابت الآفاق واتخذت بعداً سياسياً(١٠) الأمر الذي سيجعلها تتمخض عن ملاحظات تكميلية شيقة حول تطور شعر البياتي ، سواء حدث ذلك حسب مفاهيم زمنية دقيقة أو يوميات أو بصورة أخرى مغايرة . والمطلوب هو أن دراسة كهذه تقوم على النتائج الكثيرة المترتبة على مادة البحث يجب أن تتطور بكياسة تفسيرية مفرطة . وطبيعي أن لا أطمح الآن ، إلى الوصول الى الهدف وإنما أتوقف عند التأكيد على ما أشرت اليه : إنه ذلك البعد الهام .. تلك الدلالة التي لا يرقى الشك اليها .. تلك الدلالة التي تحتوي في شعر البياتي على عنصر « المدينة » .

ويكون مفيداً التذكير بأن الشاعر نفسه قد أكد بوضوح على هذه الدلالة ، بالاضافة الى أنه أصاب في اعطائها بعداً عزيزاً وعاطفياً ، أدى الى بروزها بروزاً فعلياً راقياً . وبالفعل فإن من يقرأ « تجربة البياتي الشعرية » سالفة الذكر ، يستطيع أن يرى بجلاء كاف - هذا ما أتصوره - مقدار التوازي بين الشاعر والمدينة ، وهما المضماران الأصليان للعمل المبطن .. هما المضماران اللذان يفرضان معاً انطلاقاً من شعر البياتي الغنائي :

« ولكن الطفل الذي كنته أنا ، والذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها بالصمت منذ آلاف السنوات ، كان يحمل مدينة الشاعر التي لا يكاد يزول عنها الشتاء ، بالرغم من شمس الشرق الساطعة - معه ، بعيداً عن أعين الفضوليين والأدعياء ...... »(١١) .

إنه واقع فيه يظهر مباشرة عنصر المناعة المعقد في تصادم القوى المتعارضة التي ستحمل للجماعة توتراً جدلياً ، غريباً ومتميزاً :

« فالشاعر ليس نوم ليل وقيام نهار وسيراً على قائمتين ... إن الشاعر شيء غير هذا .. إنه مدينة حقيقية لها وجود واقعي ، مدينة كبيرة مترامية ، متنوعة الأبنية والطرقات وفنون العمارة ومستويات السطوح والتنظيم ، ولكنها مدينة غريبة ، تختلف عن سائر المدن ، مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء ، الظلمة ترخي سدولها في ساعة مبكرة جداً من النهار هناك . ويوم العمل في تلك المدينة لا تقوم قائمته في ضوء الشمس ، بل في المساء تحت أضواء المصابيح ، وفي بداية نشأتها تسود الوحشة الفظيعة المروعة دروب تلك المدينة ومغانيها .. ولا بد من فتحها وكسر شوكة وحشتها وعدم - إكتراثها ويوماً بعد يوم يروض من أخلاق هذه المدينة الوحشية ما يروض .. وتكثر في شوارعها ومغانيها الأضواء وتشتعل

(١٠) كان البياتي دائما ينتمي لأيديولوجية يسارية وجودية متجشما كل التحريفات والتقلبات والمخاوف التي من المعتاد أن تصاحب مثل هذه الانتماءات في أيامنا . انتماءات تمتزج فيها الاضطهادات والمنافي وعمليات العزل بفترات ذات ازدهار حقيقي في المجالين الوظيفي والمادي .. انتسب لفترة ما الى الحزب الشيوعي ولكنه ما لبث أن تركه بسبب ضيق ايديولوجيته التي كانت تشكل عبئا على قدرات البياتي الابداعية والشعورية : كانت معارفه ورؤيته للظواهر الجغرافية والناس على اختلاف اجناسهم معارف واسعة ورؤية فاحصة عرف البيئة والناس في البلدان الاشتراكية ، في العالم الغربي ، في الوطن العربي شرقه وغربه ، معارف مدها بإصرار واستمرارية بالتجارب المعيشية المتراكمة . وأنا أقدم هذه الملاحظة السريعة البسيطة لأنها تقع الآن خارج نيتي في الترجمة لحياة الشاعر .

(١١) تجربتي الشعرية ، ديوان البياتي ٢ : ٨٢ ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٧٩

المواقد في المدافيء ، ولكن الجليد يظل على حالـه مغطياً بغـلالتـه البيضـاء كـل شيء . . »(١٢) .

ومدينة الشاعر هي وحشة ، هي حالة مستعصية على الفهم « مدينة الشاعر أوصَدت أبوابها إلى الأبد »(١٣) وبالتأكيـد فـ « إن الناس لا تفهم الشاعر ، لأنهم لا يفهمـون الا الحقائق ـ الموضوعيـة السطحيـة ، أما الضباب والجليد اللذان ترقد تحتهما مدينـة كاملة ذات أبعـاد متراميـة تعيش في الغموض والـوحشية ، فتلك أشياء لايفهمها الناس الذين لا يعترفون إلا بـالحقائق الملموسة من قبيل « ممنوع التدخين » « ممنوع البصق » « الوقت من ذهب »(١٤) .

ولكن الشـاعر قـادر « عـلى تحمـل النبـذ والغـربـة والوحشة والصمت في عالم حكمت عليه فيه الآلهة بهذا العذاب ، لأنه سرق منها النار الالهية لأخوته البشـر » (١٥) حتى ولو أدى به الأمر الى أن يذبحه الساحر الذي « يغـادر المدينـة متسللاً في صمت الليل عـلى أطـراف أصابعه ، بعد أن علق على بابها لافتـة تقول « ممنـوع الدخول »(١٦) .

هـذه الاستحالـة كعنصر أسـاسي في تحقيق العمل الجماعي المتكامـل في مدينـة الشاعـر (أو « الشاعـر ـ المدينة ») لا بد وأن تشير حتماً إلى بعد ديناميكي رائع في أعمال الشاعر . وهكذا فـإن هذا الصـراع المريـر بين العناصر المتناقضة ـ « الذي يأتي ولا يأتي » ـ هذا التغير الاشكالي الحتمي بين الحلم والواقع ، بين الفعل والحلم الكامن أصلاً في شعر البياتي ، وعلى وجه الخصوص فيما كتبـه خـلال الأعـوام العشـرة الأخيـرة عـلى وجـه التقريب(١٧) ، يتوجب عليه أن ينزع بالقوة إلى إبداع أو الهام راق ، مدينة المستقبل ، المدينة العليـا المثاليـة ، « نيسابور الجـديـدة »(١٨) ، إنها كـما يقول مـاركس : عملية تكامل عناصر متساويـة في المادة والمثـل(١٩) أن « معنى ذلك أن ببغاوات الفلسفة ومروجي دعارة الأمل الكاذب وبائعي صكوك غفران المـدن الفاضلة التي لم تولد بعد ـ ولكنهم يصرون عـلى أنها قد ولـدت ـ هم

---

(١٢) المصدر السابق ٢/ ٧٩ ـ ٨٠

(١٣)المصدر السابق ٢/ ٨٨

(١٤) المصدر السابق ٢/ ٨١

(١٥) المصدر السابق ٢/ ٨٦

(١٦) المصدر السابق ٢/ ٨٧

(١٧) « ويفقد قوته ازاء هذا التحول اللاارادي المتنقل من الحلم الى الواقع ، وكما هو الشأن في جميع قصائد المجموعة ، يطير اليأس فجأة مثلما حل فجأة . فبعد تجربة الانهيار الفجائية هذه ، تأتي تجربة أخرى من الحلم واعادة الأمل بشكل أقوى وأعنف . إنه صراع نفسي ، يحملك الثوري عادة ، إن لم يكن على مستوى عملي ، فعلى مستوى باطني (محمد زفزاف : النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي « صفحة : ٨٩ وهو اهم مقال في الكتاب المذكور الذي أخذ عنوانه من هذا المقال) وينبه زفزاف الى أن فكرة « قبل أن ندعو الى الحلم يجب أن ندعو الى العمل » (النموذج الثوري صفحة ٨٨) هي فكرة أساسية عند البياتي . ويبدو لي أنه سيكون من الاهمية بمكان قراءة هذه الصفحات مع التنبيه الى أن تفسيرات زفزاف يسودها دائما العنصر الايديولوجي السياسي . وتجدر الاشارة هنا الى أن الانطباعات والتحليلات التي تضمنها هذا المقال قد قامت على ديوان « الموت في الحياة » الذي هو ديوان بالغ الأهمية بالنسبة للموضوع الذي نطرحه وخاصة بما يحويه من القصائد اللوركية الغرناطية .

(١٨) دراسة هذا الدافع أمر طرقه كل النقاد والمعلقين الذين تصدوا لدراسة شعر البياتي في مرحلة النضج ، وهو أمر طبيعي ومنطقي لأن الموضوع يفرض نفسه من خلال قراءة بسيطة لشعر الشاعر ، مدعمة بالتصريحات الشخصية المتواصلة للبياتي . ومع ذلك فان ـ التفسيرات تختلف بطبيعة الحال أيضا ، بصورة ظاهرة من مناسبة لأخرى وكشاهدين على ذلك نقدم مثالين فقط : فزفزاف مثلا يعطي الأفضلية في تفسيراته للغاية السياسية ، في حين أن صبري حافظ يصب تحليلاته في اطار فلسفي ثقافي أكثر اتساعا ، ولو أنها لا تخلو من اشارات هامة للميدان الاجتماعي السياسي ، ومن هنا تبرز أهمية تلك المقدمة الطويلة التي يكتبها هذا الناقد المصري الشاب لكتاب « الرحيل الى مدن الحلم »

(١٩) تجربتي الشعرية ٢/ ٣٢

العدميون وحدهم »[٢٠] . . . « وأنا في طريقي الى المدينة التي لم أصلها بعد »[٢١] . بالرغم من المحاولات العديدة المستمرة في الوصول الى الشاطيء .

حتماً . ان فقرات كالسابقة وأخرى كثيرة مشابهة يمكن أن تضاف فتثير سلسلة طويلة جدلية من الملاحظات والتعليقات المناسبة كي تجعل في الامكان اتباع طريق استقصاء نفسي وعاطفي خاص . بمعنى أن يكون هذا البحث عن المدينة الفاضلة حثيثاً ومكدّراً ، دقيقاً وسامياً ففي مدينة ، كل ما فيها يكون مفسراً ومبرراً ـ على استحالة تتابع ذلك ـ فإن ملاحظات كهذه قد لا تزيد عن كونها انعكاساً وتغطية على البحث المرير عن الذات « الأنا » وعن الكينونة الكاملة التحقيق والتفسير ، وعليه فإن غيبية الديناميكية التي انتهت هو أمر يجلب بصورة رهيبة وفي نفس الوقت ، أيضاً يقلل من شأن شاعر ذي حركة و « ثورة » كالبياتي[٢٢] والمؤكد أن كثيراً من الدوافع والرموز الأخرى الواردة في شعر ليس لها إلا أن تنضوي تحت لواء هذه الخاصية الشعورية الرؤيوية الخاصة عند الشاعر ، كعناصر شكلية أصيلة ومكثفة التنظيم[٢٣] . فمع ذلك ومن خلال هذه الظاهرة المدهشة من الغموض والوضوح والتي على الدوام وبالرغم من كل شيء تعني الشعر ـ الذي هو طابع غموضه حقيقة واقعة ـ وهو الشيء الوحيد الذي يهمنا الآن ـ تحديده بصورة جيدة ، إنه

---

(٢٠) المرجع السابق ٢/ ٧٦

(٢١) « فمنذ عام ١٩٢٦ وهو عام مولدي وأنا في طريقي الى المدينة التي لم أصلها بعد . والغريب أن السفر الذي هو قناع الموت والميلاد هو الذي كان يخسر اللعبة ، وكنت أنا الذي أربحها دائماً » (تجربتي الشعرية صفحة ٧٦) وجمل كهذه تكشف عن أن الشاعر لديه تصور راق ودقيق الى حد كبير عن أعماله وعلّ هذا المفهوم أصبر دلوسو وتقاد شعر البياتي . وكمثال نكتفي بالاشارة الى زلزال الذي يصيب في أعطاه المفهوم بعدا عربيا كاملا ، أما هنا في هذا البلد العربي المضغوط ، فقد ارتفع صوت ذهبي من بين مئات الاصوات العربية ، وظل يغني الثورات ـ من المحيط الى الخليج ـ ويعزز ـ الانتفاضات ويفضح العملاء ، في بلده كما في العالم أجمع . ولم يكن هذا الصوت بطبيعة الحال سوى عبد الوهاب البياتي ، ذلك المنفي ، المهاجر دائما بحثا عن الحقيقة بحثا عن المدينة الفاضلة المنسية في التاريخ » (النموذج الثوري صفحة ٧٦ و ٧٧) وهي أحكام تمهد في الكشف عن البعد والوزن السياسيين اللذين يكمنان في شعر البياتي . حول هذا الموضوع بالذات ، يمكن الرجوع أيضا الى مقال الناقد السوري الشاب : بدر الدين العروركي : « عبد الوهاب البياتي والبحث عن مدينة لم تولد بعد » المنشور في مجلة الطليعة ، دمشق ٢٤/ ١٠/ ١٩٧٠

(٢٢) أظن انه بناء على تصريحات وانتقادات حول شعر البياتي وطريقته في استخدام الرموز واتقان رسم الصور الفنية التي أنا شخصيا اعده واحدا من العناصر الاساسية في شعره يمكن الكشف عن القدرة الجبارة التي يتمتع بها في تحريك هذه العناصر ، على اساس « جمالي » تحريكا عميقا . وبتطبيق تلك الفكرة تبرز تلك العناصر بتركيبها العميق وتألقها البراق بروزا عظيما في أبيات جميلة كهذه التي نقتطفها من أعمال الشاعر :

من يوقف النزيف في ذاكرة المحكوم بالاعدام قبل الشنق ؟

. . . .

ديوان البياتي ٢/ ١٩

كغزال شارد تجري كلاب الصيد في أعقابه ، يدركه ليل المنية

(ديوان البياتي ٢/ ٤٠٦)

. . . .

من ذا الذي يغزل في الليل قميص النار ؟

(ديوان البياتي ٢/ ٣٦٦)

وبهذا يحق لخيل سليمان كلفت في مساهمته في « النموذج الثوري . . . . » أن يؤكد على « أن صورة الحلم لا تبقى استاتيكية . . . . . بل انها تأخذ شكلا نضاليا »

(٢٣) وبما أنه يحق أن استخدم « الوثيقة » استخدامي « للاقتراح » فاني اسمح لنفسي ، اثر تسجيل الملاحظة السابقة ، بتقديم اقتراح جديد : أنه عند القيام بدراسة اخرى شاملة للموضوع الذي نعالجه هنا مقتصرين فقط على أحد جوانبه ، يجب أن تحلل وتدرس بعمق شديد عناصر اخرى مثل : الشارع والقهوة والرصيف . . الخ وهي عناصر هامة وفعالة ولها طابعها الخاص جدا في شعر البياتي عامة .

ذلك المعنى المدهش الذي يمكن في مفهوم « المدينة » المتعدد المعاني في شعر البياتي خاصة الذي لا نجد فيه الشاعر ، من ناحية أخرى ، إلا رفيق رحله وعدم استقرار لكثيرين غيره من كبار الشعراء الغنائيين المعاصرين[٢٤] .

٢ ـ ثلاث مدن بعينها :

في كل هذا المضمار والمنهاج الشخصي الذي ربما اختلط فيه حتى الآن ، الضوء بالضباب بمقدرة وراثية عرقية ، نتساءل : بأي مهمة يقوم ، وأي تطور تحققه ثلاث مدن اسبانية بعينها : مدريد وقرطبة وغرناطة التي يوليها الشاعر عناية كافية ؟ هذا هو الميدان المحدد لهذا البحث .

ومنذ البداية أود الإشارة إلى أنه ليس هناك أي نوع من الفضولية أو النفعية أو الشوفانية في الاهتمام بهذا الموضوع ، وأذكر بأن معنى كهذا يمكن التماسه بوضوح كبير من نفس تصريحات الشاعر ، نلمسه بالفعل عندما تذكره بصورة تفصيلية الشخوص شديدة التنوع ، انسانية كانت أم ثقافية أم طبيعية ، التي راح الشاعر يختارها في قصائده . فمدريد وقرطبة وغرناطة تشكل بالضبط جزءاً من ذلك النتاج الشعري الطويل المتنوع[٢٥] وليس لدينا ما نضيفه أيضاً لما يعنينا بصورة جماعية سوى أن « جيفارا » و « بيكاسو » مشمولان في القائمة الطويلة[٢٦] .

فماذا يعني الشاعر بذلك ؟ إن كلماته في هذا المعنى كلمات كاشفة أيضاً : « حاولت أن أقدم » البطل النموذجي في عصرنا هذا ، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون »[٢٧] كما أنني أشك في أن هذه الكلمات تعبر بما فيه الكفاية من الوضوح عن البعد الرمزي الذي يسعى الشاعر اليه ، ويخلعه بصورة عرضية على هذه « الشخوص » شديدة التنوع ، بصورة تجميعية مازجة ومألوفة لا يتبادر الشك اليها . انها طريقته ـ في الابداع الشعري .

وسأجري توضيحاً قصيراً ثانياً ، ولو أن هذا التوضيح يؤدي في المقام الأول مهمة تفسيرية على مدى هذه الدراسة ، مهمة تكون متبناة بصورة جزئية أيضاً ، وأخيراً سأجري هذا التوضيح لما له من دور مؤثر على مستوى عال من الوضوح وتفهم النفس « الذات » ولو أن ذلك لا يعني أنه قائم على أساس نظري نابع من نفس

(٢٤) كمثالين بارزين يمكن أن نذكر : الفاريثي وكافافيس . وطبيعي أن تكشف لنا دراسة لوركا التي قد تكون مثيرة العواطف وكاشفة الى ابعد الحدود عن تشابهات واختلافات أو روابط أو بصمات أو تأثيرات مباشرة لأعمال مواطننا العظيم فيديريكو الذي حاز على اعجاب الجميع ، في الشاعر العربي

(٢٥) تجربتي الشعرية ، ديوان البياتي ٢/ ٣٦

(٢٦) لا أريد اثقال هذه الدراسة الاولية بالمراجع التفصيلية للاستخدام الواسع ـ مع أنه مصحف ومتفق عليه بصورة متواترة/ الذي تلقاه هاتين الشخصيتين « المسبانيتين » ـ كغيرهما من شخصيات ثقافتنا المترامية الاطراف والغنية في تنوعها في الشعر العربي المعاصر . وبالتأكيد سيأتي الوقت الذي نعود فيه الى الموضوع ، فندرس هاتين الشخصيتين في الاطار المنهجي الدقيق الذي تتطلبانه .

(٢٧) تجربتي الشعرية ٢/ ٢ ـ ٣٩ . بهذا التطلع يصر الشاعر على امكانية تسمية شعره الغنائي بالشعر الميتافيزيقي : « لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهي ـ واللامتناهي ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية . لقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والاسطورة ، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والاسطورة والمدن والانهار وبعض كتب التراث من خلال « قناع » عن ـ المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور ، ولم يكن هذا الاختيار طارئا علي ، فقد كانت نتيجة رحلة طويلة مضنية » (تجربتي الشعرية ، الصفحات ٣٦ ـ ٣٧)

أعمال الشاعر . وسأعتبر هذه الأعمال كما لو كانت مقسمة أو مؤلفة ـ من الطبيعي أن تكون قد كتبت بصورة متواصلة ومستمرة لأن « الوحدة » في شعر البياتي تبدو لي أساسية في أعماله بالرغم من وجود بعض المظاهر المعارضة في ثلاث مراحل متتالية ، حيث تتضمن المرحلة الأولى الدواوين المنشورة حتى سنة ١٩٦٥ ، ـ وتتضمن الثانية الدواوين المنشورة بين العامين ١٩٦٦ ، و ١٩٧٠ ، وتتضمن المرحلة الثالثة الدواوين المنشورة منذ سنة ١٩٧١ .

وكما أن الأمر ليس فضولياً إقناعياً فإنني لا أود الآن الدخول في تبريراته الملحة ـ بمصادرها الببليوغرافية الواردة المثبتة ، باعتبار أن هذا العمل في مجمله يقع خارج اهتمام هذا البحث ، الذي هو بحث ذو طابع عام في شعر البياتي . ومع ذلك ، فمما يشار به إلى الشطر الأول أكتفي أيضاً بإيراد نفس الحجة القوية التي قدمها الشاعر بصورة مختصرة ومسلسلة « وإذا كنت أعود هنا للحديث عن تجربتي الشعرية مرة أخرى ، فذلك لأنني قد تخطيت الشاعر الذي كنته قبل ثلاثة أعوام . فلقد ولد في خلال الأعوام الثلاثة هذه « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » وهو أن ديواني الجديد « الكتابة على الطين » بدأ يدق أبوابي بعنف في هذه المرة ، وهو أن أولى قصائده قد بدأت تتبرعم »(٢٨) والبديهة التي لا جدال فيها هو أن اهتمام ودراسة النقد التحليلي لشعر البياتي يعايشان هذه المرحلة الجديدة المختلفة التي تبدأ سنة ١٩٦٦ ، بصدور ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » وتبلغ الأوج بصدور ديوانه التالي « الموت في الحياة » الذي سيتضح فيه مفهوم « غرناطة » وضوحاً كبيراً(٢٩) الأمر الذي يساعد على وجود المرحلة الثانية ، ولدى قناعة شخصية بأن ديوانيه الأخيرين : (قصائد حب على بوابات العالم السابع » و « سيرة ذاتية لسارق النار » يعطيان صورة مختلفة لهذا الشاعر ذي الطفرات الفجائية منقطعة النظير(٣٠) ولو أن تجديداً كهذا يرتبط مباشرة وأكرر بأنه لا يستطيع أن يكون أقل من ذلك ـ بإنتاجه السابق(٣١) .

ثالثاً ـ البواعث والرموز في المدن الثلاث :

١ ـ المرحلة الأولى :

لا شك في أن مدريد هي المدينة التي ستحظى أساساً

---

(٣٨) تجربتي الشعرية ٢/ ٣٠

(٢٩) بالرغم من أنه في ملاحظات لاحقه ستتوفر لنا فرصة تقديم بعض اللمحات النقدية المناسبة حول ما نحن الآن بصدده فانني سوف استبق الأحداث فأقول بأن الشاعر نفسه قد منح ديوانه الأخير هذا « الموت في الحياة » اهتماما بالغا ، إما ديواني الاخير « الموت في الحياة فهو قصيدة واحدة طويلة مقسمة الى أجزاء وأنا اعتبره من أخطر اعمالي الشعرية لأنني اعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي ومن خلال الاسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ومن خلال فكرة الثورة التي هي عبور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الانسانية عامة والأمة العربية خاصة ومن خلال مرآة نفسي أنا أيضا » (تجربتي الشعرية ، الصفحات : ٤١ ـ ٤٢)

(٣٠) النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة : ٩٠

(٣١) زيادة على ذلك ، يهمنا أن نؤكد على أن مسيرة البياتي التطورية هذه بأكملها تقوم بالتحديد على خاصية أخرى في شعر البياتي ليست أقل ايحاء : انها وحدانيته الجذرية وأصالته الحقيقية الدائمة . هي خاصية سامية التركيب تكشف عن التنافر أو التناقض الظاهري الذي يميز اعمال كبار المبدعين ويقف بها على خاصيته تلك ذات الطابع الانساني الاصيل الذي لا يذوي . وأظن ـ دون أن تكون لي نية في اقامة أي معيار ثقل « غير شرعي » للمقارنة ـ أنه في أعمال شاعر كانطونيو متشادو مثلا ، أوديلان توماس أو فيرناندو بيسوا أو اعمال أي شاعر آخر كبير ، لن يكون « المضمون » و « الحدث » ـ بالمصطلحين المتزعزعين المتنافرين ، الأمر الذي يحقق لهؤلاء الشعراء عظمتهم الجماعية والفردية . وقد رأى النقد العربي المعاصر أيضا هذه الخاصية في شعر البياتي وبهذا المعنى يمكننا على وجه التحديد أن نشير الى ما ورد في صفحة : ٣٧ من كتاب عبد العزيز شرف : الرؤية الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، وصفحة ٧٧ من كتاب النموذج الثوري .....

بأكبر قدر من الاشارات في شعر البياتي . . وليؤخذ كمثال على ذلك المقياس الكمي لهذا العنصر فإنه سينعكس ، مع ذلك بشكل مناسب عندما يكون المقياس الكيفي المحتمل للمقارنة مقياس للجميع . فمدريد ستكون أكثر المدن الثلاث التي نحن بصددها ، وروداً وتردداً في أكبر عدد من القصائد ، ولكن الذي يعلن ويرى بصورة أكثر اتزاناً وثباتاً ، هو ببساطة الأكثر شهرة ، ولذلك سبب يستطيع تفسيره تفسيراً كافياً : انه استخدام ذلك العنصر استخداماً سياسياً واضحاً .

وعليه ، فنحن لا نستغرب أن تكون هذه المرحلة الأولى من حياة البياتي في مجموعها أكثر مراحل حياته اتجاهاً نحو اليسار . وبالفعل تبدو مدريد هي المدينة الوحيدة التي تحظى في ضوء هذه النظرة وبإيمان لا يقل صلابة عما أشرنا ، بنصيب الأسد من هذه الاشارات حيث يظهر أول ذكر متكرر لهذه المدينة ، في ديوانه الثالث وبالتحديد في قصيدة « رفاق الشمس » حيث تأتي مدريد مصحوبة بمدينتين أخريين هما : طهران وشيكاغو اللتان لا يمكن أن تقعا موقعاً حسناً من شاعر له موقف البياتي العقائدي :

على أبواب مدريد ، انتظرناك طويلاً .
ولعينيك ، رفيق الشمس ، خضبنا
الحقولا .
وافترشنا الأرض في أسواق (طهران)
القديمة
وأكلنا الشوك والصبار في أحياء
(شيكاغو) الدميمة
وعلى أبواب مدريد وفي أسواق طهران
القديمة
وعلى الموق ، وفي أحياء شيكاغو
الدميمة[٣٢] .

ويحتفظ طابع الاشارة الى المدينة بنفس صورته في دواوين لاحقة ، كما هو الحال في قصيدة مهداة ، بطريقة ليست أقل إيحاء ، الى غوركي :

منازل الأحباب في الدرب
مضيئـــة
فانزل على الرحب
بحارة « الفولغا »
وعمال « مدريد »
يغنون من القلب :
رفيقنـــا[٣٣]

أو في قصيدة أخرى بعنوان « أبو زيد السروجي » المحتال الشهير ، بطل مقامات الحريري[٣٤] البطل غريب الأطوار الذي يمثل نموذجاً لعدم المبالاة اللاشعوري أمام المآسي الانسانية الكبرى التي تحدث في أي مكان وزمان :

كان يغني
عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت « طرواد »
وعلقت في قلب « مدريد » وفي أبوابها
الأعواد[٣٥] كما يجب ان نري كيف يقفز
ذكر مدريد في إحدى قصائد الشاعر التي
تقوم على شخصية أسبانية أخرى ،

---

(٣٢) ديوان البياتي ١/ ٣١٠ دار العودة ، طبعه ثالثة ، بيروت ١٩٧٩

(٣٣) ديوان البياتي ١/ ٣٥٠

(٣٤) أديب شرقي (توفي سنة ١١٢٢ ميلادية) يعتبر واحدا من أساتذة هذا النوع من النثر - الفني ، الذي هو فن عربي أصيل يجد البعض له مشابهات في قصص الشطار ، والقاريه - الاسباني المهتم يمكنه مراجعة كتاب حوان بيرنيت شديد التوثيق « الادب العربي » صفحة ٩٩٢ وما يليها وصفحة ١٢٥ وما يليها و برشلونة الطبعة الثالثة ١٩٧٢

(٣٥) كلمات لا تموت ، ديوان البياتي ١/ ٥٦٩

مشهـورة ومحببة جـداً لـدى البيـاتي ففي قصيدة « الى بابلو بيكاسو » يرد ذكر مدريد على هذه الشاكلة :

أغنيـة اللون الجريـح تعبـر
النهر
تنث من أهدابها رائحة المطر
تغمــز للقمــر
ترقص حول نفسهـــا
تضاجـــع الزهـــر
تريح نهديها على الوتر
تصبغ جدران مقاهي الفجر
تستولي على كابة الحجـــر
تشحذ من مدريد
في بيوتهـــــا
خناجـــر الغجــــر
تمـزج في خصلتهـا السـماء
والعالم والقـــدر
وتحـــرم البشــــر
من نومهـــــم
من أن يموتوا في سراديب من
الضجر(٣٦)

ولكي نصل الى ما تبدو لي أنها أكثر الاشارات كثافة وحدوثاً خـلال هذه المـرحلة ، نقدم الجزء الأول من القصيدة المهداة الى « ارنست همنغواي » والتي فيها يأتي الشاعر على ذكر لوركا وغرناطة :

الموت في مدريد
والدم في الوريـــد
والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أحزان أسبانيا بلا حـــدود
لمن تدق هذه الأجراس
لوركـــا صامت
والدم في آنية الورود

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديـد
يموت ، والاطفال في المهود
يبكون
لوركا صامت
وأنت في مدريد
سلاحك : الألم
والكلمات والبراكين التي تقذف بالحمم
لمن تدق هذه الأجراس ؟
أنت صامت ، والدم
يخضب السرير والغابات والقيم(٣٧)

انه سباق شعري مختصر ، لكنه واضح عن « الموت في مدريد » ، عن المدينة الضائعة المكبلة بـالاغلال ، المدينة التي لنفس السبب يحلم باستعادتها ، وليس غريبا أن تتكشف نوايا الشاعر فيها بعد ، في نهاية قصيدة من قصائد هذه المرحلة الاولى ، قصيدة ذات طابع غنائي مهداة الى زوجته : هند . ويلاحظ من ناحية أخرى أن نبرة حزن واضحة قد ظهرت في أعمال الشاعر ، كـما يتضح بأن شعره كان يتعرض لخطر أن يتحـول ويظل منحسرا ببساطـة داخل سلسلة من منشـورات الهجاء وردود الفعـل البشريـة المتمشية مـع ما هـو سـائـد في المجتمع . لكن البياتي يشرع في سلوك «دروب» تغص

(٣٦) النار والكلمات ، ديوان البياتي ١/ ٦٥٣ ـ ٦٥٤
(٣٧) المصدر السابق ١/ ٦٠٥ ـ ٦٠٦

بالمصاعب والصراعات دون أن يتخلى قيد أنملة عن المبدأ الانساني الاصيل الذي انطلق منه ، ولا عن مفاهيمه الاصيلة النـزيهـة . ولأن فتـرات النفي الـطويلة والاضطهادات والآلام والاحباطات أخذت تنال منه فان رياحا جديدة أخذت تهب على شعره :

عيناك « مدريد » التي استعدتها
عيناك « قندهار »
بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار
غرقت فيهما ، احترقت[٣٨]

وخلاصة القول أن نتاج هذه المرحلة الأولى يكشف بوضوح عن الغرض السياسي المقصود من استخدام الموضوع الاسباني استخداما يكاد يقتصر على الإشارة الى مدريد ، كما سبق وأن نوهنا في البداية . فمدريد مدينة ضائعة ومنكوبة . مدينة « عدوه » . ولكنه سيكون من المناسب التذكير هنا بأن مدريد تظهر أيضا أمام الشاعر وبطريقة ما ، مدينة رفض وخيبة أمل : انها مدينة كريهة لأسباب سياسية واضحة ، وليس لاسباب شخصية . كما أن وصف مدريد بالمدينة الزائفة هو وصف لا يقلل من شأنها ، حسب اعتراف الشاعر نفسـه ، فهي التي احدثت الصدمة الاولى في نفسه[٣٩] بهويتها المجردة من الانسانية ، فهي مدينة « الاسمنت والحديد والصفيح وعلب السردين وكل شيء يشي به ، ويتآمر ضده . فلم يكن هنـاك مكـان في علب السـردين هـذه للعشـاق المتواجدين الذين يبحث كل منهم عبثا عن فم الثاني في الظلام . ان مدننا كهذه ، لا تلبث أن تنقض بكلاب صيدها ، وذبابها على جنة أهل الحب وتحيلها الى أنقاض ورماد ، لأنها مدن تعـادي الله والانسان والحب ، ولا مكان فيها الا للصيارفة واللصوص والشطار والمخلوقات التي كانت بشرا »[٤٠] وسواء كان الأمر مع أو ضد (وهي قضية ، امكانيات النقاش فيها كبيرة جدا) فإن خاصية « الاستحداث » هذه لا تقترن فعلا ـ كـما أظن ـ عند البياتي ، بالعاصمة الاسبانية[٤١].

٢ ـ المرحلة الثانية :

وكما أسلفت ففي هذه المرحلة الثانية سأتناول نتائج الكاتب الشعري الذي ظهر في مجلد واحد يتضمن ما

(٣٨) سفر الفقر والثورة ٢/ ٢٠٥

(٣٩) « وكانت الصدمة الاولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة ، قلت بالصدف وفرضت علينا ، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو اية قطعة يصادفها أما اعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا على ضفاف « دجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة فقد شعرت بأنها ماتت واختفت الى الابد ولم أكن أرجو لها العودة ، وانما رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير بمائه ويذوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم ، ولم يكن رفضا عاطفيا ، وانما كان بذرة التمرد هو الذي ولد الثورة » (تجربتي الشعرية صفحة : ٨) وسيكون من الأهمية بمكان أن نعرف أيضا ، كيف كانت للشاعر ، في بغداد تلك التي قضى فيها طفولته المزيفة ، تصوراته الأولى المرعبة المتكاملة عن الموت : « الحياة التي كنا نعيشها في ذلك الوقت كانت أشبه بالموت نفسه ، كنا نعاني الموت ونتنفسه ، وكانت المقبرة قبالتنا ، فلا يمر يوم الا ونرى الموتى الذين يشيعون الى مثواهم الأخير . وكنا نسير وراءهم ، نحن الصغار لنشاهد عملية دفنهم فعملية الموت ، موت الانسان وموت الحيوان كان أمرا مألوفا لدينا . . نعم ، كان الموت في كل مكان . . ومع أننا كنا صغارا فقد كنا نشعر بأننا نعيش بلا مستقبل « الثورة لا تخمد أبدا والحب لا يموت » مقابلة أجراها مع الشاعر ، عصام محفوظ ، ونشرت في صفحة : ٥٨ وما يليها ، عدد ٣٧ شتاء ١٩٦٨ من مجلة « شعر » البيروتية وترجمها فيديريكو أربوس الى الاسبانية ، مجلة المنارة العدد الاول صفحة ١٣٢ وما يليها ، مدريد في ربيع ١٩٧١

(٤٠) تجربتي الشعرية ٢/ ١١١ ـ ١١٢

(٤١) أقول ذلك وفي نيتي ورغبتي أن اطرح سؤالا وقضية ، ولو أنه في ذلك يتوجب علي الآن ، أن ادخل في اسلوب التعميم اللعيم . فالسؤال هو : الى أي حد تبدو اسبانيا في نظر رجل فكر أو مبدع أدبي أو مثقف عربي في عصرنا ، مشابهة لبلد حديث ومتطورة يمكن مقارنتها ببقية البلدان الغربية التي تنتمي اليها ؟ أظن أن القضية المترتبة على هذا السؤال ستكون مثيرة للعواطف ويتوجب عليها أن تتخلص من ردود الفعل المزاجية العاطفية السريعة التي تصدر عن كلا الفريقين ، وذلك كي تدرس القضية بكل الدقة التي تستحقها ، والاسهاب الكافي للتميز بين تحولاتها المتعددة وفروقها وتناوباتها المتنوعة .

نشر على مدى خمس سنوات : ١٩٦٦ ـ ١٩٧٠ . وكما أشرت فهناك نهج له ما يبرره بصورة كافية ، يهتم بالخط التطوري في شعر البياتي ، ولو أنه في أحد جوانبه لا يصدر عن تقاليد مرعية بعينها ، كما هي العادة في تقسيمات من هذا النوع . ومع ذلك فإن ديوانه « الذي يأتي ولا يأتي » يحدد بأصالة مرحلة من المراحل ، كما يتضح أن الخط الغالب على الموضوع والأسلوب هو طابع هذا الديوان الذي سيستمر بصورة أساسية في الدواوين التالية مباشرة . مع أنه لا نخفي أن هذا الديوان الجديد مرتبط بوضوح بما سبقه (كما أشار الى ذلك النقاد)[٤٢] الأمر الذي جعله أيضا عملا أصيلا بصورة مطلقة ، ويمكن أن يعتبر ، بصيغة ما كبرهان « ناف » أو مخف من حدة تأكيدنا السابق .

ولكي نعطي تصورا اجماليا ـ ذا طابع ظاهري على الأقل ـ تقريبيا لهذه المرحلة ، يجدر بنا أن نأخذ في الاعتبار أننا ندرس مرحلة ذات دور خلاق ملحوظ عند الشاعر : ستة دواوين في خمس سنوات تكشف بجلاء عن هذا الدور الخلاق . كما تجدر الاشارة إلى أن بعض القصائد التي تظهر في هذه المرحلة كانت مشمولة في مرحلة سابقة[٤٣] .

وقد أشرت من قبل الى أنه لا توجد نية تدفعني الى دراسة أعمال البياتي في مجملها دراسة عميقة ، أحاول فيها بصورة ، ملائمة وموثقة ، تحديد مراحل النمو أو التطور المحتملة وعليه سأتوقف عن الاشارة لأي تفصيلات عن الاختلافات أو الأشياء الجديدة أو العناصر التي تضيفها هذه المرحلة لسابقتها ، أو سأخفض من هذه الاشارات الى الحد الأدنى ، الذي يسمح بذكر بعض التفصيلات ذات العلاقة المباشرة بالموضوع الذي نحن الآن بصدده . كما أود التأكيد على ملاحظة بسيطة أساسية قد تكون أقوى وأهم بكثير من الملاحظات التي سأقدمها لك حالا كاقتراح بسيط ذي طابع مقارن في المقام الأول .

وقد لاحظ أحد النقاد في هذه المرحلة من شعر البياتي ظهور وتطور اسلوب وصفه بالقصصي اسلوب ينعكس واضحا على زمن القصيدة[٤٤] ونحن هنا على الأقل ليس لدينا أية نية في تقديم تفسيرات مغامرة أو اقامة تقريبات سطحية مجردة من السند النقدي والتوثيقي الكافيين ، ولكن ذلك لن يمنعني من تقديم اقتراح استقصائي ، ذلك أنه سيكون من الشيق جدا أن نقارن ظاهرة كهذه من حيث الشهرة والاهمية (من خلال المضمار ظاهري التحقيق عند كل شاعر أو مبدع) بأخرى مشابهة عند شاعرنا بيثني اليكسندري الذي لفت يوسونيو الانتباه حوله بوضوح وجلاء حيث درس الناقد بذكاء ظاهرة كهذه معتنيا بظواهر الاسلوبية البارزة الامر الذي قد يعنينا عناية كبيرة عند دراستنا للبياتي ، ويفتح الباب واسعا أمام تفسيرات أفضل للشعر الغنائي الواقعية . من هذا القبيل يقول بوسونيو في حديثه عن اليكسندري : « كل ذلك إجمالا الى جانب خاصيات

(٤٢) هذا الديوان مرتبط بصورة خاصة ومباشرة بديوانه السابق « سفر الفقر والثورة » الذي يعتبر ، عامة بداية مرحلة جديدة تتواصل في الديوانين التاليين اللذين يمثلانها هنا بصورة اكبر الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » وبهذا الشأن يمكن مراجعة كتاب عبد العزيز شرف سالف الذكر ، صفحة ٣٧ ، وكتاب شوقي خميس سالف الذكر ، صفحة ٨١ ـ ٨٢ . ومحمد زغزاف في المرجع السابق صفحة ٧٧ ويقول هذه الحقيقة : حقيقة المعالجة البسيطة التي يحظى بها هذا الموضوع المحلي الاسباني في ديوان « سفر الفقر والثورة » مقابل المعالجة المسهبة النموذجية التي يحظى بها نفس الموضوع في الديوانين التاليين فانني أميل هنا الى التقسيم الذي أقدمه .

(٤٣) هذا ما يحدث ، على الاقل ، في بعض قصائد الديوانين : « عيون الكلاب الميتة » و « يوميات سياسي محترف » المؤرخة بالسنوات : ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ ،

(٤٤) خليل كلفت : النموذج الثوري ، صفحة ٣٩ وما يليها .

أخرى لا تزال أكثر جوهرية سنعلق عليها في صفحات قادمة يجعلني أقول بمعنى قد نتوصل فيما بعد الى فهمه بصورة أفضل أن « قصة القلب » هو عمل واقعي »[٤٥].

واعترف بأنه سيكون من الأهمية بمكان ، بالنسبة لي ، أن استخدم هذا التعليق بصورة عرضية في تسجيل اقتراحين حول شعر البياتي ، ومن ثم سأفسر الاقتراحين تفسيرا كافيا في اتجاه مختلف . وبطريقة بالفعل غير معتادة . فهل سيكون ملحوظا في شعر البياتي على طول هذه المرحلة الثانية تطور مشابه في الواقعية ؟ فعلى أي حال ، وعلى خلاف ما هو معتاد قبوله كأمر لا يقبل النقاش ، أصر منذ الآن وربما بصورة مدهشة ، على أنه من المناسب أن نقول بأن الأمر يتعلق بواقعية انسانية أصيلة ، عميقة في تركيبها - أرجو أن نكون قد وفقنا في وضع هذه الصفة - قضية في مجملها ، وعليه فمنذ أن كان البياتي يكتب الموضوعات المطروقة وحتى منشورات « الواقعية الاجتماعية » التي تبرز في جزء كبير من أعماله السابقة وأن الجذور العميقة فيما هو سياسي ، وأصل التضحية في سبيل هذه الواقعية . ففي هذه اللحظة على الأقل ، يظل الاقتراح قائما .

لا شك في أن تناويا عميقا في النظرة الوجودية الداخلية عند الشاعر ، قد ظهر في هذه المرحلة . إنه تناوب شديد الالتصاق بإحساس شخصي داخلي متيافيزيقي جديد ، بالزمن والأحداث والأشخاص ، في لحظة اضطراب وتآلف داخلي جماعي وفردي في نفس الوقت ، تآلف ذو إمكانيات خلق هائلة . إنها في الحقيقة أول عملية تكوين خصبة في الاختيار الرمزي الاسطوري وفي هذا الصراع المستميت لتجاوز القوالب التي لا تزال تشكل آخر معالم الشعر الاجتماعي الملتزم بأكمله[٤٦] على كل حال فالنقاد العرب الشباب الذين نشأوا نشأة ايديولوجية ملتزمة واضطلعوا بما فيه الكفاية على قراءات أجنبية لا تتشابه في أغلب الأحيان كثيرا ، قد رأوا أن « البياتي » قد تخطى مرحلة التعبير الرومانسي في سنوات التمرد وتخطي مرحلة التعبير الواقعي البسيط المتضمن تصورا أيديولوجيا مجردا للحياة في سنوات الثورة ، ودخل منذ ديوان « سفر الفقر والثورة » في مرحلة التعبير الشامل عن الواقع الذي انكشف أمام عينيه بأبعاد شديدة التعقيد حيث لم تعد الرؤية تعبر عن حالة سيكولوجية من حالات النفس أوعن موقف انساني محدده وإنما تضم الحياة بمتناقضاتها البالغة الخصوبة حيث يمتزج تاريخ الانسان بحاضره كما تمتزج الأسطورة بالواقع ....[٤٧].

فالتواجد يبدأ في تفسير نفسه حسب منهج واضح ورفيع المستوى ، منهج خصب فياض ذي رسالة . فهو يفسر نفسه حسب منهج الثورة المستمرة ، ولو أن ذلك لا يعني أن يكون الطريق طريق ثورة منتصرة انتصارا دائما أو مرحليا ، إنه جرثومة أو سفالة فتاكه في طور الاكتمال أكثر منه تحقيقا انتقاليا سريع الزوال ، إنه انطلاق انساني جديد يتجسد في نوع رئيسي جديد أيضا :

---

(٤٥) كارلوس بوسونيو : شعر بيثنتي اليكساندري ، الطبعة الثانية ، صفحة ٩٣ مدريد ١٩٦٨ .

(٤٦) « يمكن للتعاليم المطلقة بصورة حازمة أن توحي بالفعل ، بشعر راق ويكون ذلك برفض الجمود العقائدي والسماح بأكبر قدر من الحرية في تطبيقها ، ويكون ذلك صالحا للتطبيق على العالم الحالي الذي كثير من تعاليمه مطلقة بدقة وصرامه بالذين ولا مثيل لها من قبل ، هذا في حين أن الشعر يقوم على مزاج شخصي متلم ، فالفجوة اذا بين العقيدة والشعر كبيرة جدا ، للدرجة أن أفضل الشعراء لا يستطيعون سدها حتى ولو بشيء من النجاح الموفق وبالرغم من جهودهم يمكن أن لا تكون وخيمة العواقب فانها تظل دائما دون المستوى المرجو منها » س . م . بوورە : الشعر والسياسة بين سنتي ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الصفحات : ١٧٥ - ١٧٦ ، بوينوس أيريس ١٩٦٦

(٤٧) شوقي خميس : نفس المرجع ، صفحة : ٨١

« الثوري في ثورة مستديمة »(٤٨) قادر على مجاراة علم الأجناس النظري المثالي وإبراز نماذج تاريخية ملائمة ومنوعه .

أ ـ مدريــد

في هذا المضمار الجديد ومن خلال معالجة المفهوم المطروح طرحا رمزيا قيميا ، تدخل ـ كما سنرى ـ إشارات لمدن اسبانية جاء ذكرها في قصائد المرحلة الثانية من شعر البياتي . ونخص بالذكر من بين هذه المدن . مدينة مدريد ، المدينة الوحيدة التي ظهرت في مرحلة سابقة .

ففي قصيدة « الوريث » ذات العنوان قوي الدلالة ـ دلالة استقبال أساسية ، معاصرة ومستمرة ـ يمكن ملاحظة اللهجة الجديدة التي تتناول الموضوع السياسي بصورة أسهل . ويطابعها في حالتيه الأصلية والمعدلة :

يجف في عيون بوذا النور
تنقطع الجذور
وآخر السلالة
حفيد هوميروس في مدريد(٤٩)
يعدم رميا بالرصاص ، ارم العماد(٥٠)
تغرق في ذاكرة الاحفاد
مات المغني ، ماتت الغابات
وشهريار مات
وريث هذا العالم المدفون في أعماقنا يموت(٥١)

في جزء بارز جدا من هذا الديوان : « الذي يأتي ولا يأتي » يُلاَحَظ جو من اليأس والفتور البارد ، واضح جدا ، ومنعكس تماما في هذا المقطع ، جو من الفتور واليأس يظل حاضرا بصورة لا تقل عما هي عمليه في مقاطع أخرى من قصيدة لعنوانها نفس الدرجة من الدلالة : « خيط النور » فتور ويأس كذروة نهائية عليا لقلق جدلي دائم ، في ظل توازن صعب يكاد يكون مستحيلا . هكذا نرى كيف يأتي موضوع مدريد في هذه القصيدة الثانية بإشارة تعد املوحة في طابعها ذي الجذور الاسبانية : انها الاشارة الى مصارعة الثيران التي هي مع ذلك موضوع لم يستخدمه البياتي قبل هذه المرحلة :

رأيته : يصارع الثيران في مدريد
يغزو قلوب الغيد
يضحك في أعماقه ، منتظرا ، وحيد
. . . .
. . .   .

رأيته يصارع الثيران
مضرجا بدمه ، يصرعه قرنان
. . .   .

مناضلا يموت في مدريد
مضرجا بدمه وحيــد

---

(٤٨) انظر عبد العزيز شرف : المرجع السابق صفحة ٦٨ والبياتي نفسه يحدد هذه التحولات في البنية الاساسية لشعره : بداية من « كناس الشوارع » أو « الثائر » أو « الثائر غير الملتزم » في الديوان « أباريق مهشمة » الى « الثوري الملتزم » في الدواوين « المجد للأطفال والزيتون » » و « اشعار في المنفى » و « عشرون قصيدة من برلين » و « كلمات لا تموت » والى الثوري في ثورة مستمرة « في الدواوين » « النار والكلمات » سفر الفقر والثورة » و « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » (انظر : تجربتي الشعرية الصفحات ٣٦ ـ ٣٧) .

(٤٩) « هذا الحفيد هو ميروس » الذي يسقط بمدريد صريع رصاصات ، هو كما رآه النقد ، غرثيه لوركا (انظر مقالة عبد المنعم الحفني في النموذج الثوري . . . صفحة ١٠٧)

(٥٠) ارم : هي مدينة اسطورية يحتمل أن يكون القرآن قد ذكرها ، وقد أتى ذكرها أيضا القصص العربي في العصور الوسطى ، وهي أيضا موضوع من موضوعات شعر البياتي : « لقد ـ غرقت ارم العماد أو مدينة العشق آلاف المرات في البحر ، وعادت الى الظهور وكلما بعدت أبطأ المحبون في سيرهم اليها ، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين اليها « تجربتي الشعرية ـ الديوان ٢/ ١١٣)

(٥١) ديوان البياتي ، ٢/ ٢٤٩

تحت قرون الثور أو في ساحة الاعدام[٥٢]

... ...

رأيته يمتد من جيل الى جيل كخيط النور

في عالم الفوضى وفي تزاحم الاضداد والعصور

... ...

رأيته : يولد في مدريد

في ساحة الاعدام أو في صيحة الوليد

متوجا بالغار

تحوم حول رأسه فراشة من نار[٥٣]

ان الاشارات الهامة التي تظهر في ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » بصورة متفرقة في العديد من القصائد كما لو كانت مذابة فيها ، تواصل الظهور بصورة واضحة في ديوان « الموت في الحياة دون أن تفقد طابعها وشكلها الأساسي : وتستمر الاشارات الأساسية الجدلية التي هي بطبيعة الحال ذات وجهين ، لكنها في نفس الوقت مشتركة أيضا . فمع أنها موجهة اتجاهات متعارضة نجدها منصهرة ومترابطة بهذه الرؤية العدائية شديدة التأصل في شعر البياتي : رؤية الموت والظلام والصمت :

نسيتُ ، فالأموات

لا يسمعون هذه الصيحات

لم يبق لي أحد

الكل ماتوا ، رحلوا ، حمامتي الوداع

كنا معا ندرك سر الموت والحياة

كنا معا ، فآه ... ...

... وخيم الليل على « مدريد »

وسقط الجليـــد

مخبئا بيده البيضاء وجه العاشق الشريد

ويعلن العمل الثوري :

كنت على ظهر جوادي الاخضر الخشب

أقاتل الاقزام في مدريد[٥٤]

ويرفض الجريمة البريئة في قصيدة مركزية من الديوان ، سنشير اليها فيما يلي ، بصورة أكثر تفصيلا[٥٥]. جامعين بين تعبيرات وموضوعات أجاد الشاعر استخدامها :

أيتها النافورة الحمراء

أسواق « مدريد » بلا حناء

فضمخي يد التي أحبها ، بهذه الدماء

ياصيحة المهرج ـ الجمهور

ها هو ذا يمـوت

والثور في الساحة مطعونا ، باعلى صوته يخور[٥٦]

ويقدم أيضا الصورة المقابلة تماما ، وهي صورة مكملة منصهرة مشحونة بالأمل والمستقبل :

---

(٥٢) في هذه الترجمة (جحود قلما يظهر ويمكن تلده بسهولة) يتوجب الحذر لكي لا تتمخض ردود فعل غاضبة لدى أنصار الترجمة الحرفية ، وأنبه أنني اترجم عبارة « ساحة الاعدام » الواردة في النص العربي بعبارة « الساحة الكبرى » وأرى في ذلك عدم حدوث اكراه في الترجمة وان الترجمة التي دعينا اليها تزيد المعنى ايحاء ، وفي المقاطع الاخرى الواردة هنا يمكن أن يظهر مثال مشابه ، ولكننا نكتفي هنا بالاشارة العامة .

(٥٣) ديوان البياتي ٢/ ٢٠٨

(٥٤) هذا مقطع من قصيدة مهداة الى الشاعر العربي « ديك الجن » الحمصي (الموت في الحياة الديوان ٢/ ٣٥٥) (الذي عاش في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين الذي باسمه تعنون القصيدة . انها أحد أمثلة الثمرة الكثيرة التي يتبعها الشاعر ، متجاوزا الحدود الزمانية والمكانية ، وفي الملاحظات الواردة في نهاية الديوان أشار البياتي الى شاعر حمص هذا بانه : « وقع في غرام جارية رومية ، حتى أنه من فرط حبه لها وغيرته عليها ، قتلها وأحرق جثمانها وخلط رمادها بالتراب وصنع منه قدحا لخمرته ، ليضمها اليه الى الابد ، ولكي لا يشاركه فيها أحد » (الديوان ٢/ ٤١٦)

(٥٥) المقصودة هنا هي قصيدة « مراثي لوركا » (الديوان ٢/ ٣٤٤) التي ستعالج بصورة أوسع عند الاشارة الى غرناطة .

(٥٦) ديوان البياتي ٢/ ٣٥٠

نولد في « مدريد »
تحت سماء عالم جديد(٥٧)

وفي قصيدة أخرى هامة أيضا في المجموعة بعنوان « المـوت في الحب » يتحكم الشـاعـر في الاختيـار الاسطوري تحكما كاملا ، وعندما تختلط في مقطرة ، في درجـة الغليان رمـوز قديمـة من منطقـة البحر الابيض المتـوسط أو الشرق الأدنى بـرمـوز أخـرى من الغـرب الحديث (مندمجة أيضا بأصداء انثربولوجية عميقة) نقرأ في مطلع القصيدة الوارف الظليل :

فـراشة تـطير في حدائق الليـل ، اذا ما استيقـظت باريس
يتبعها « أوليس »
عبر الممرات الى « ممفيس » (٥٨)

ب ـ قرطبة

وفي نفس المجموعة الشعرية : « الموت في الحياة » تظهر (اشارة لقرطبة التي أعرفها عند البياتي ، ولو أن ذكرا كهذا ، حتى الآن وببساطة سيُكمل ـ كما يبدو لي ـ دورا تعريفيا تـظهر هـذه الاشياء في قصيـدة : « عن الموت والثورة » المهداة الى تشي جيفارا(٥٩) ففي الاشارة الى قرطبة يكاد لوركا يكون مشمولا بصورة مؤكدة :

كان مغني « قرطبة »
ملطخا بالدم فوق العربه
تبكيه جنيات بحر الروم
وقاطفات زهر اللؤلؤ والكروم(٦٠)

جـ ـ غرناطة :

وغرناطة هي المدينة الأسبانية التي تبدأ في الظهور ، في هذه المرحلة كأقوى مركز يجتذب شعر البياتي ويشحنه بمضمون رمزي هام قريب من القلب . وكما سنرى ، فان الاشارة الى لوركا وغرناطة ـ وهما بالفعل لا ينفصلان بل يأتيان مندمجين كما لو كان البياتي لا يسمح لهما بالظهور على طبيعتهما كعنصرين منفصلين ـ قد ظهرت في اولى القصائد الثلاث المهداة الى همنغواي ، وهي القصيدة التي سبقت ترجمتها .

ففي الديوان الجديد « الموت في الحياة » يبرز عنصر على درجة كبيـرة من الأهمية . عنصـر هام في صـورته ومعناه ، سيبرز في صورة شاعـر عبقري الشخصية ، نعم . إن « الملاك » فيديريكو غرثيه لوركا هو الآن في نفس بيته الغرنـاطية ، وهـذا الأمر بـالنسبة للشعـراء العـرب الشباب « النـاكثين بـالعهد » ـ كـما ذكرت في مناسبة أخرى ـ لا يشكل فقط ، حـافزا عـلى الترجمة والدرس بل يعتبر أيضا موضوعا خاصا بالشعر ـ موضوع مضطرب ومتحرك ، مطلق من عقاله وذو تدفق غنائي . والرائع والمثير في الأمر هو أن صورة الشاعر الغرناطي العميقة المبهمة الاصيلة ذات الدلالة الواضحة تحـرك الهام الشعراء العرب الشباب كـما لو كـانت مهمازا ، لعبقريتهم الشعرية ، ففيديريكو غرثيه لوركا هو صرخة

(٥٧) ديوان البياتي ٢/ ٣٤٠

(٥٨) كما هو الحال في شعر مناطق أخرى كثيرة من العالم فان العنصر الاسطوري الجماعي ـ يكون عادة غير مميز وذا استخدام ثانوي ، ونتاجا حقيقيا ذا ثقافة واضح ـ يحظى بمكانة بارزة جدا في الشعر العربي . ان هذا الذي تشير اليه اشارة عامة يمكن أن يصلح للتطبيق على البياتي الذي دون شك يظهر عنده مثل هذا الاتجاه المسيطر وتكون مساهمته قليلة جدا في تطبيع الصوت ، وحقا فانه بإحساس داخلي يمزج للموضوع مزجا عميقا .
والاشارات المرجعية الموضحة لهذا الموضوع قد تكون كثيرة ، ولكنني الآن اقتصر على احالة القارىء المهتم بالموضوع الى مساهمتي المختصرة في « مؤتمر الثقافة الاوربية والثقافة العربية » المعقود في البندقية سنة ١٩٧٤ « بعنوان » أساطير البحر الابيض المتوسط القديمة في الشعر العربي الشاب » وهي ما ضمنتها كتابنا هذا بعد أن ترجمناها الى الاسبانية .

(٥٩) شخصية أصبح أثرها في الشعر العربي المعاصر يستحق دراسة لاسباب كثيرة من بينها محاولة توضيح ما هو مبتذل وما هو أصلي له حضوره الملح .

(٦٠) ديوان البياتي ٢/ ٣٦٢

وتر أندلسي جديد ، تصل من بعيد . انه بوق في غاب الأزمنة والفضاءات الغائمة . وهو أخيرا ، نبع الالهام الأصيل . . دخل عالم الاسطورة والرمز والبطولة الذي يأتي بمعجزة الابداع الشعري[٦١].

ففي تلك المعادلة : موت حياة ـ زوال ـ ذات الحدين ، المثيرة للقلق ، المتمثلة في ديوان البياتي الأخير هذا ، لوركا كشخصية من الشخصيات التاريخية الاسطورية الكبرى :

المسيح ، جلجامش ، لقمان ، جيفارا . . . . مشتل خصب وعلامة موت ثوري مزهر ، إنه سهم خلود لا يفنى ، سهم خلود يحظى بتقدير العالم كله ، والبياتي متجاوزا الحدود الصغيرة للزمان والمكان ، ينغرس في هذا المشتل فيبدو مقلدا في هذه القصيدة الرائعة المكثفة التي تحمل « الموت في غرناطة » :

عائشة تشق بطن الحوت[٦٢]
ترفع في الموت يديها
تفتح التابوت
تزيح عن جبينها النقاب
تجتاز الف باب
تنهض بعد الموت
عائدة للبيت
ها أنذا أسمعها ، تقول لي : لبيك
جارية أعود من مملكتي اليك
وعندما قبلتها ، بكيت
شعرت بالهزيمة
أمام هذي الزهرة اليتيمة :
الحب ، ياميلكتي مغامرة
يخسر فيها ، رأسه المهزوم
بكيت ، فالنجوم
غابت ، وعدت خاسرا مهزوم
أسائل الاطلال والرسوم
عائشة عادت ، ولكني وُضعتُ ـ وأنا أموت
في ذلك التابوت
تبادل النهران
مجريهما ، واخترقا تحت سماء الصيف في القيعان
وتركا جرحا على شجيرة الرمان
وطائرا ظمآن
ينوح في البستان :
آه جناحي كسرته الريح
وصاح في غرناطة
معلم الصبيان
لوركا يموت ، مات
أعدمه الفاشست في الليل على الفرات
ومزقوا جثته ، وسملوا العينين
لوركا بلا يدين
يبث نجواه الى العنقاء
والنور والتراب والهواء
وقطرات الماء
. . .   .[٦٣]

---

(٦١) من مقالنا « حضور فيديريكو غرثيه لوركا « في الأدب العربي المعاصر » المقدم في المؤتمر الرابع للدراسات العربية الاسلامية المعقودة في لشبونة سنة ١٩٦٨ ، ليدن ١٩٧١ . صفحة : ٥١ . ولن اقتصر هنا على الاشارة الى المراجع المصدرية ذات المهمة الاقناعية ، بل أوصي بقراءة المقال لان الموضوع جدير بالقراءة وهو مجموع في كتابنا هذا أيضا .

(٦٢) حسب تصريحات الشاعر نفسه فان « عائشة » بطلة ديوان « الموت في الحياة » تقوم على شخصية اسطورية لفتاة أحبها عمر الخيام (الذي هو بدوره أيضا بطل ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » وتوفت بالطاعون ولم يحدث أبدا للخيام أن تحدث عنها في أشعاره وقد أراد ـ البياتي أساسا أن يسمي هذه الشخصية خزامي حيث يقول : « عائشة هنا أو ـ خزامي ـ امرأة اسطورية : وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث ، فيضيء مالا يتناهى من صور الوجود وهي الفتاة الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهى من التعينات في كل آن ، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه » (الموت في الحياة ، الديوان ٢/ ٤١٦)

(٦٣) ترجمة فيديريكو أريوس لهذه القصيدة كاملة يمكن الرجوع اليها في كتاب « الادب العراقي المعاصر الصفحات ١٢٦ ـ ١٢٩

إنه الانذار الشعري ، لأن التحقيق الكامل لمعادلة لوركا ـ غرناطة ـ سيظهر في تلك القصيدة التصويرية الخارقة للعادة في صفائها ، المكونه من ستة مقاطع : سيظهر في « مراثي لوركا » حيث يوجد مسرح المأساة ومسرح « الجريمة »(٦٤)، مسرح موت البطل ، مقيما بالاضافة الى ذلك أيضا ـ كما سبق أن أشرت ـ تلك الطقوس الرهيبة للموت والبعث ، ففي « مراثي لوركا » تكمن التضحية المثمرة ، ويكتنز الشاعر بصدى عميق مرعب العالم القديم بأكمله ، المجدب منه والخصب في بلاد الرافدين والشرق(٦٥). ويكشف الشاعر عن المعادلة هكذا :

ـ ٢ ـ

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الانسان في أبوابها الالف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها ـ والدود
يأكل وجهي وضريحي عفن ـ مسدود
قلت لامي الارض : هل أعود ؟
فضحكت ونفضت عني رداء الدود
ومسحت وجهي بفيض النور
عدت اليها يافعا مبهور
أعدو على ظهر جوادي الأخضر الخشب
صحت على أبوابها الالف ولكن النعاس عقد
الأجفان
وأغرق المدينة المسحورة
بالدم والدخان

ـ ٣ ـ

الغادةُ المضواعْ
ذات العيون السود والأقراطْ
تجملت بورق الليمون والقداحْ
تعطرتْ بماء ورد النارْ
وقطرات مطر الاسحار
غرناطة الطفولة السعيدة
طيارة من ورق ، قصيدة
مشدودة بخيط هذا النور
تهتز فوق السور
غرناطة البراءة
تمعن في القاء ما تحمل من ريح ومن نجوم
تنام تحت نتف الثلج على القرميد
تشير في خوف الى كثبانها السوداء
فمن هناك الاخوة الاعداء
جاءوا على ظهر خيول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت

(٦٤) أقول هذا لأني أظن بأنه عند أغلبية الشعراء العرب الشباب الذين يقلدون لوركا ـ ومونه خاصة ـ تكمن القصيدة المشاهية الطويلة ولتكوين فكرة محددة عما هو مجال للمقارنة وخاصة في حالة الحديث عن الشاعر المصري صلاح عبد الصبور ـ انظر مقالي سابق الذكر : « حضور لوركا .... » الصفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ من هذا الكتاب .

(٦٥) هذا البعث لعالم بلاد الرافدين هو خاصية مميزة لشعر البياتي وخاصة في اعماله في فترة المخضرج . وهو أمر لا ينعكس في الترجمة التي أقدمها الآن لانها تبدأ بالنشيد الثاني من المراثي ، وتظهر تلك العناصر في النشيد الأول الذي يبدأ هكذا .

يبقر بطن الابل الخنزير
يموت « انكيدو » على السرير
مهشما حزين كما تموت دودة في الطين

- ٤ -

ثور من الحرير والقطيفة السوداء
يخور في الساحة والفارس لا يراه
قرناه في الهواء
يطاردان نجمة المساء
ويطعنان الفارس المسحور
هاهو ذا بسيفه المكسور
مضرج بدمه في النور
فمان أحمران فاغران
شقائق النعمان
على سفوح جبل الخرافة
دم على صفصافه
- أيتها النافورة الحمراء
أسواق « مدريد » بلا حناء
فضمّخي يدَ التي أحبُّها بهذه الدماء
ياصيحة المهرج - الجمهورْ
هاهو ذا يموت
والثور في الساحة مطعونا ، بأعلى صوته يخور
غسلا لعار الموت حتف الأنف
أغمد حد السيف
في قلب هذا الليل
قاتل حتى الموت
من شارع لشارع
أدركه الأوغاد
وزرعوا في جسمه الخناجر
وقطعوا الخيط الذي يهتز في السماء
طيارة الطفولة الخضراء
تسقط في خنادق الاعداء
غرناطة اليتيمة
يبيعها النخاس
من يشتري عائشة ؟ من يشتري العنقاء ؟
أميرة من بابل أسيرة
أقراطها من ذهب المدينة المسحورة
من يشتري الأميرة ؟(٦٦)

وفي مناسبات قليلة كهذه يصل شعر البياتي الى درجة النضج والتماسك الكامل بين عناصره المكثفة ، فهو شعر سياسي قوي الايحاء ، شعر لا جدال في صدوره عن ألم عظيم ، شعر أمل ومأساة يعيش صراعا طاحنا قد لا ينتهي ، وبالتالي فغرناطة أيضا مدينة مأساة وأمل ، أرضية الجذور وسماوية الشطحات ، متأصلة ومعلقة ، مدينة جهنم وجنة ، انه الاطار المتكامل الذي من خلاله يستطيع صراع الرموز الشعرية النشطة أن يتطور أيضا .

وكون شعر البياتي شعرا سياسيا عظيما (وأصر على أنه عظيم لكي أميزه عن قناعه عن المنشورات المزعجة) لا يمنعه من أن يكون شعرا تاريخيا ذاتيا ، يسعى الى الحقيقة الثابتة يتجاوز الظاهرة البسيطة ، بألم يبحث عن كأس وإناء الحب الرضي هاربا من قلق انساني منتشر في كل مكان . ان ناقدا عربيا شابا يشير بوضوح ويفسر بدقة شعر البياتي على أنه « يحاول أن يشكل الكل في لحظة واحدة »(٦٧) ومن هنا يتولد الاحساس بعدم المعاصره الذي يسيطر على جو القصيدة ، وهو احساس يتفق جدا مع طابع القصيدة التأبيني .

---

(٦٦) في الكتيب « غرناطة » الصادر عن البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ الصفحات ٣٩ - ٤١ ترجم ماريه لويسه كابيرو أيضا الأناشيد الثالث والرابع والخامس من هذه المراثي والحقيقة انها نفس الترجمة الجزئية التي قدمتها المترجمة نفسها في اطروحة الماجستير المحفوظة في قسم الدراسات العربية بجامعة مدريد الكومبلوتنسي بعنوان « الموضوع الأسباني في الشعر العربي المعاصر »

(٦٧) محمد زفزاف : المرجع السابق / صفحة : ٨٠

فغرناطة في هذا الاطار الرائع المسحور الذي يستطيع خيال البياتي الجبار أن يصوره ، تنتقل الى منزلة أعلى من منزلة المدينة الفاضلة ، مدينة الأحلام ، مدينة الثورة المنهارة(٦٨) ولا يبقى علينا الا أن نقارن المعالجة التي خص الشاعر بها المدينة الأندلسية (ذات الشهرة العالمية الواسعة خاصة عند الانسان العربي) بتلك التي خص بها عاصمة البلاد : مدريد(٦٩) لكي ندرك الفرق . فمدريد مدينة ذات طابع رسمي مفروض عليها ، وبهذا يكون من الصعب عليها اختراق الحدود الضيق للاطار الايديولوجي الحزبي ، والدافع الموضوعي البسيط الطبيعي وجوده عند شاعر له مواقف البياتي ، أما غرناطة فترتفع ـ كما أظن ـ الى درجة الرمز بتركيب عناصر حقيقية مكثفة ومؤتناسقة للحياة والبعد الحقيقي : انها القصيدة .

ومع ذلك فان مرحلة التحقيق الدائمة النهائية في دورها الانتقالي مازالت لم تفصح عن هويتها ، حيث يكمن الجمال السامي لهذا العمل الشعري حيث « تتلذذ الفراشة بمخاطرتها في التقرب من الضوء »(٧٠) فشعر البياتي كما أسلفنا هو بحث دؤوب وعنيد عن المدينة الحلم المدينة التي « لم تولد بعد » مدينة حقيقية من صنع الخيال(٧١) فبالرغم من كونها مدينة ـ جذرية ومحددة تناقض القوة الدافعة ـ قد لا تولد أبدا ، فهي للشاعر قدر وحيد أكبر لا مفر منه(٧٢) .

---

(٦٨) الحقيقة أن هذا هو نفس تفسير زلزاف في التعليق الذي يخصصه للمراثي : « فهو يغمض عينيه ويظل يحلم فيتخيل الثورة ـ أو مكانها ـ مدينة رائعة ، جميلة مسحورة » (النموذج الثوري . . . صفحة : ٨٨)

(٦٩) قارن أيضا تحليل محمد زلزاف المختصر سالف الذكر بتحليل خليل سليمان كلفت الذي يخصصه بدوره لمدريد ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » (النموذج الثوري صفحة : ٥٢)

(٧٠) وبطابع متغير فان صورة الفراشة في شعر البياتي ، عادية جدا ، وهكذا يمكن التقاط أبيات مثل :

مازلت نشوان الخواطر تائهها
في الوهم أضرب كالفراش الحائر

(ملائكة وشياطين ، الديوان ١/ ٧٩)

وفي اولى مراحل حياته أو في مرحلة ـ متوسطة يقول :

أحبها
حب الفراشات لحقل الورد والأنوار

(كلمات لا تموت ، الديوان ١/ ٥٧٥)

ويقول :

تحوم حول نارنا فراشة الوجوه

(تسع رباعيات ، الذي يأتي ولا يأتي ، الديوان ٢/ ٢٦٨)

(٧١) « وأخذت تفاصيل المدينة الحلم في التبلور والوضوح حتى غدت عالما مكتملا مفارقا لعالم الوقائع والمحسوسات ولكنه مصاغ من مادته ، ورموزه كلها من ترابه ، وبدأت الرؤى الشعرية تحت وقع معالجته المحتكة تزداد كثافة وتعقيدا » (صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، صفحة : ١٠)

(٧٢) وأصر على أن البياتي لديه فكرة مضبوطة جدا عن شعره ، فعادة تكون تصريحاته ـ وهي نفسها وثيقة واضحة وملقية الضوء على شعره . ففي واحدة من مقابلات عديدة مع الشاعر نعرفها ، بعنوان « من مدن الثورة الى مدن الحلم » يصرح البياتي » . . . . فالرحيل الى مدن الحلم هو جواز السفر الوحيد الذي يملكه الشاعر في هذا العالم الذي يعيش فيه ـ الطغاة واللصوص . . لم يكن بامكانه الرحيل الى مدن الحلم دون أن يمر بمدن الثورة وبما أن مدن الثورة في عصرنا لا يستطيع تشييدها الا الشعراء ، فانهم يجتازونها في طريقهم الى مدن الحلم » (لعدم توفر النص قمنا بترجمة ما بين علامات التنصيص عن الاسبانية للملك وجب التنويه) المترجم ، مجلة الموقف الادبي صفحة ١٣٩ عدد : ١ ـ ٢ ، مارس ١٩٧٢ ، دمشق

شيء من هـذه المأساة الكبرى يظهر في « المدينة المسحورة التي تقوم على نهر من الفضة والليمون » .

٣ ـ المرحلة الثالثة :

ستتضمن هـذه المرحلة الأخيرة ديواني الشاعر الأخيرين الصادرين بعد سنة ١٩٧٠ ، وبالرغم من ارتباط الديوانين بوضوح بالأعمال السابقة ، فإننا كما سبق أن أشرنا سنرى فيهما أيضا ـ بياتيا جديدا . وكل العناصر الرئيسية التي تضمنتها دواوين المرحلة السابقة (الثانية) والتي كانت تحقق تطورا كبيرا وفي نفس الوقت محدودا ـ موجهة عناية خاصة لهندسة بناء القصيدة ، تنتشر في هذه المرحلة انتشارا واسعا . وبهذا تعطي الافضلية للاختيار الرمزي الاسطوري الذي وصل الى عصب القصيدة ، وللمونولوج الداخلي المكثف المستخدم استخداما واضحا في الدواوين السابقة ، وهكذا كانت الأنفاس الشعرية تبدو وكأنها أنفاس ملحمية . والآن فان تلك العناصر تجد الطريق معبدا ـ هكذا يبدو لي ـ الى هذه القصائد الجديدة ، ذات البيت الطويل والزمن البطيء والموسيقا الداخلية الصاخبة الاكثر ايهاما التي تسيطر على ديواني الشاعر الأخيرين . وهي ، كما اعتقد طريقة جديدة ومحاولة لمزج اليأس بالأمل(٧٣) .

وفي هذا الاطار الجديد تظل ثلاثية المدن الاسبانية قائمة كعنصر أساسي(٧٤)، وتظل القواسم المشتركة لكل حالة ـ هذا ما يبدو لي أيضا ـ بارزة ومختفية بصورة جزئية .

أ ـ مدريد

تواصل مدريد في هذه المرحلة لعب دورها كرؤية سياسية عدائية استردادية ، فبالرغم من أن الاشارة اليها الآن لا تبدو عادية كما كانت في مراحل أخرى فبإمكان هـذه المدينة المنافسة أن تكون خلفية لقصيدة مثل « الكابوس » التي تبدأ « بعودة الشاعر الى جحيم » بيكاسو « وليل الزمن الموغل في قصائد العشق على قبر ملوك الحجر » .

كان على بوابة الجحيم « بيكاسو » وكان عازف القيثار في مدريد
لملكات المسرح المغتصبات يرفع الستارة
يعيد للمهرج البكاره
يخبي السلاح والبذور في الأرض الى قيامة أخرى
وفي منفاه
يموت في المقهى وعيناه الى بلاده البعيدة
تحدقان من خلال سحب الدخان والجريدة
ويده ترسم في الهواء
علامه غامضة تشير
الى السلاح والى البذور
وعازف القيثارة في مدريد
يموت كي يولد من جديد
تحت شمس مدن أخرى وفي أقنعة جديدة

(٧٣) خص محمد الهيتاني ديوان « قصائد حب بوابات العالم السبع » بدراسة شيقة تتمتع بحد أدنى من تحليل القصائد ـ (انظر مجلة الاديب المعاصر الصفحات ٤٧ ـ ٦٥ ، عدد : ٢ ، مايو ١٩٧٢ ، بغداد)

(٧٤) وعندما أتحدث عن الموضوعات والاصداء الاسبانية لا أريد تجاهل القصيدة التي بها يبدأ هذا الديوان الجديد : « قصائد حب على بوابات العالم السبع » والتي هي بالنسبة لي تعتبر أكثر قصائد الكتاب امتدادا وجمالا وغنى بالرموز ، انها قصيدة « عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في « ترجمان الأشواق » ومحور القصيدة وبوتقتها هو المتصوف الاندلسي الكبير المتوفي والمدفون في « دمشق » محي الدين بن عربي . فهي ـ كما تبدو لي قصيدة ذات جمال مكثف وعميق ، وهي في نفس الوقت قصيدة مؤثرة تستحق ـ بحق أن يخصها مستعرب اسباني يوما ما ـ بدراسة مؤثرة تستحقها .

يبحث عن مملكه الايقاع واللون وعن جوهرها
الفاعل في القصيدة[٧٥]

كما يمكن لهذه المدينة أن تمثل خلفية للهدف المرجو الذي يتبعه الشاعر في « الموت في البوسفور » حيث يموت أيضا بعد الف ليلة وليلة[٧٦] :

التقيت بالرفاق :
كان يونس الاعرج قد مات
وكان يوسف السجين عند النبع
مازال الى « مدريد » في سفينة من ورق يرحل وهو
يخدع السجان عند النبع مقهورا[٧٧] .

ب ـ غرناطه

تفتح الآن غرناطه ديكورا مسرحيا فيه شيء من الخيال واللاحقيقة ديكور آثار مسرحية رائعة فيه جو رقصة تمثيلية أو جو تمثيل صامت ، فالذي قد يتمخض ـ بصورة شيقة عن تلك الرؤية القصر حمراوية كامتداد « للسيمفونية الغجيرية »[٧٨] التي يبدو فيها الدافع السياسي وكأنه غير موجود تماما ، هو في الحقيقة قصيدة حب ، قصيدة موت وقدر ، رقصة « حب مشعوذ » :

كان المغني الغجري يرشق العذراء بالوردة
والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف « الحمراء »
مقتولا تغطي صورة الخناجر ـ الزنابق ـ النجوم
كان الغجري شاحبا يطرد في غنائه الاشباح
كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق ـ العاشق ـ المخدوع
والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الواجفة ، الضارعة
« الحمراء » كان غارقا كعهده بالصمت
صاح الغجري : استيقظي أيتها الاعمدة ـ الهياكل ـ الأقواس
يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل ـ النبوءة ـ الرحيل
صاح : استيقظي أيتها الاسطورة ـ القبيلة ـ
العذراء مدت يدها ليده وعانقتها
رقصا معا وأصبحا لسان لهب
فاشتعلت في شعرها الوردة
صاح الغجري : احترقي أيتها الصغيرة الحسناء
مال رأسها ، تلاقت العيون والشفاه
هذا زمن الموت على وسادة الربيع
مال رأسه ، فاحتضنته وهو يبكي

---

(٧٥) الترجمة الاسبانية الكاملة لهذه القصيدة قام بها فيديريكو أربوس ويمكن الرجوع اليها في كتاب المختارات المذكور ، الأدب العراقي المعاصر ، الصفحات ١٣١ ـ ١٣٤

(٧٦) هي واحدة من قصائد كثيرة أهداها البياتي الى ناظم حكمت ويبدو أن الصداقة التي بدأت بين الشاعرين وتطورت في الاتحاد السوفيتي كانت كبيرة مثلها في ذلك مثل الاعجاب المتبادل بينهما . فحكمت عند البياتي يمثل واحدا من معبوداته الشعرية . وبالتأكيد سيكون من الاهمية بمكان تحليل منابع هذه الصداقة جماعية كانت أم نفسية وأدبية .

(٧٧) ديوان البياتي ٣/ ٣٨٦

(٧٨) ومع كتمان السر اقدم هذه الجمل المتوغلة ، لأنه خلال الزيارة الاخيرة التي قام بها الشاعر الى اسبانيا في يناير ١٩٧٣ بدعوة من المعهد الاسباني العربي للثقافة لاحياء بعض الامسيات الشعرية سنحت له الفرصة بالسفر عبر الاندلس ، وبالطبع بزيارة الحمراء ، ومن مصادر شخصية لاشخاص صحبوه أعلم بان الزيارة لم تكن مبهجة تماما وأن الشاعر لم يصر ـ بالطبع ـ على أن تكون كذلك ، قد يبدو هذا الامر صدمة للبعض . ولكن بالنسبة لي يبدو غير ذلك حيث انني لا استغرب شيئا من هذا القبيل على شاعر ـ وخاصة اذا كان ـ له قدرة البياتي التخيلية الجبارة . ولكن على كل حال يجب الاخذ في الاعتبار ، وهو أمر طبيعي ، أن يكون البياتي قد سبق له وأن سافر الى اسبانية قبل هذا التاريخ سفرة خاصة ولكني لا اعرف عما اذا كانت قد توفرت له الفرص ، سابقا لكي يتصل باجواء عزيزه محبوبة ، هذا مع انني نفسي قد سألت الشاعر ـ وهو صديق عزيز جدا ـ هذا السؤال ، فلم يجبني ، إلا ربما أن رسالتي تلك لم يتسلمها لان البياتي ـ واكرر القول ـ لا يتحفظ في اعطاء معلومات وتفصيلات توضيحية عن نفسه .

يطرد الاشباح في غنائه الصاعد من قراره
الاسطورة ـ القبيلة
« الحمراء » كان غارقا كعهده بالصمت والفجرُ
على أبوابه يرسم أشجارا وقبرات ليل راحل
تلاقت العيون والشفاه
صاح الغجري خائفا : توقفي أيتها الريشة في
مدار هذي اللعبة الفاجعة
العذراء دارت دورتين
وقفت ،
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الخناجر ـ الزنابق ـ النجوم
توقفت هجرة أحزان المغني ،
وقع الطائر في الكمين
مرت عربات الغجر ، الليلة في وحول هذا
الشارع المحاصر ، المسكون بالاشباح
كان الغجري يمسح السكين بالمنديل ثم
يعبر الشارع محشورا مع الاشباح في المقهى
يغني خائفا لنفسه . قارئة الكف له قالت
هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، حيث
الشمس
لا تغيب في الليل ، ولا يخدع فيها العاشق ـ
الغريق
في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة ـ
العذراء
صاح اقتربي : فإنني رأيت عينيك بأسفار
النجوم ـ الريح
أجدادي على بوابة الشمس

وفي المدافن السرية ـ الكهوف ، كانوا يرسمون
وجهك الغارق بالنور
وكانوا ، كلما عاد الربيع احتفلوا بعودة الروح
إلى الطبيعة الميتة
الأشباح غابت واختفى المقهى
وكان الغجري راكعا يبكي
وكانت يده في يدها
قارئة الكف ، له قالت : هناك مدن رائعة اخرى
وراء النهر ، فارحل
فهنا الخطوط في كفك لا تقول شيئا
طفقت تبكي ،
وكان الغجري راكعا يبكي على مكعبات النور
في قصيدة المستقبل ـ النبوءة ـ الرحيل
صاح استيقظي أيتها الاعمدة ـ الأقواس
وحول هذا الشارع المحاصر ، المسكون بالاشباح
كانت يده في يدها صماء ، لا تقول شيئا
نهضت قارئة الكف ـ ودارت دورتين ،
وقفت
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الزنابق ـ الخناجرُ ـ
النجومْ(٧٩)

ج ـ قرطبة

والطريف في الأمر أن الدافع السياسي الموجه الذي أجلي تماما عن القصيدة الغرناطية سابقة الذكر أو ضمر الى درجة أصبح فيها أقل من مجهول ، يظهر في قصيدة

(٧٩) أستخدم هنا ترجمة (السيمفونية الغجرية ، من ديوان سيرة ذاتية لسارق النار ، الديوان ٣/ ٣٤٣) القصيدة الواردة في مجلة المنارة ، المجلدان ٥ ـ ٦ ، الصفحات ٢١٨ ـ ٢٢٠ ، مدريد ١٩٧٤ .

« الزلزال »[٨٠] القرطبية العظيمة ، من نفس الديوان ، فالاشارات الى قرطبة هي الاشارات الرئيسية في القصيدة ، وهي التي تعطي القصيدة أيضا نبرتها وتعتبر بمثابة همزة وصل تربط المدينة ببيئات أخرى : المغرب وكوبا ، في حين يعود الدافع الغرناطي للظهور كملطف في المقام الأول :

ـ ١ ـ

تشرق شمس الله في عينيك إذ تغرب في قوارب
الصيد على شواطىء المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر
الولي
في الاضرحة ـ الطلاسم ـ الذبائح ـ النذور ،
حيث
النسوة المكفنات بسواد الخرق ـ الاطمار
حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
يطير حاملا قيثارة فوق جبال النوم
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الاثداء ، حيثُ
القمر الولي في عيون قارعي طبول الملك الاخير
في « قرطبة » يغيب في البحر
أراك : تدخلين ملجأ الايتام
تحملين عصفورا ووردتين من حدائق « الحمراء »
تبكين على سريرك البارد في منتصف الليل
وفي الصباح من شرفة « افريقيا »
تطلين على عريك من زاوية المقهى
أراك ـ وأنا أحمل من منفى الى منفى
تراب الوطن ـ القصائد الممنوعة ـ الجرائد
السرية ـ النار ؟
أراك : تعبرين السوق والبوليس في المحضر
في مخافر الحدود محموما يعطي بالدبابيس وبالشمع
وجوه فقراء الاطلس ـ الخرائط ـ الذبائح ـ
الاضرحة ـ النذور
حيث الشاعر الاندلسي في سجون العالم الجديد
في زنزانة الخليفة الاخير ، في « قرطبة » يموتْ

ـ ٢ ـ

توقفت عائشة ، فالباص لا يذهب في الليل
الى كوبا ، ولا يعودْ

ـ ٣ ـ

كل الدروب أصبحت بعيدة ، لكنها مشمسةٌ
تلوح من بعيد

ـ ٤ ـ

قال : أعود ـ غادسيا لوركا ـ اذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير نامت الزهور

ـ ٥ ـ

العاشق الاندلسي عصبوا عيونه وقتلوه
قبل أن ينتصف الليل وقبل أن يصيح الديك

ـ ٦ ـ

قالت : رأيت الملك الاخير في « قرطبة » كان
بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا
مكتئبا ، يهتز مثل ريشة في الريح
كان حوله السياف والشاعر والمنجم المخصي
في بلورة محدقا ، يقول : مولاي
أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة
المقطوعة الاثداء ، مولاي أرى نسرا عظيما
جاثما فوقك ـ مولاي أرى الحريق في كل مكان
وجواري القصر والغلمان بالسم يموتون ، أراك

---

(٨٠) الاشارة هنا الى القصيدة المهداة الى الشاعر اليساري المغربي عبد اللطيف اللعبي ورفاقه (ديوان سيرة ذاتية . . . . ٣٠/ ٣٣١) وفي هذه القصيدة يبدأ ـ هكذا ـ الطابع العربي الاسباني المهجن والمثير للاهتمام ، في الوضوح وضوحا تاما .

عاريا أعمى على قارعة الطريق في قرطبة
« تشحذ »
قالت : عندها أومأ للسياف أن يقطع
رأس الشاعر ـ النديم
مرت ليلة
وفي الصباح أحرق المنجم المخصي بالتنور
« مولاي » انتهت
فالباص لا يذهب في الليل الى كوبا ولا يعود
والجرائد الصفراء لا تحجب وجه فقراء الاطلس
المنتظرين معجزات القمر الولي
قالت ، وبكت : في ملجأ الأيتام
كنا نخدع البوليس في منتصف الليل
ونمضي حاملين الصحف السرية ـ القصائد
الممنوعة ـ النار
الى الاضرحة ـ الطلاسم ـ الذبائح ـ النذور
حيث النسوة المكفنات بسواد الخرق ـ الاطمار
حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
ويبكي حبه الضائع في « قرطبة »
رأيت عصفورا ووردتين في حدائق « الحمراء » في
شعرك
كان « اللعبي » يعبر الشارع :
من منفى الى سجن ومن سجن الى منفى
تقولين ، أنا أقول أيضا : « أنه الزلزال »
في « الاطلس » في كوبا رقصنا
عندما أمطرت السماء
قال ضاحكا « البرت » من أين يجيء النوم
والبحر ولي عاشق
يحمل في سلته المحار والاسماك واللؤلؤ
هل عاد من الغابات « جيفارا »؟
رقصنا عندما أمطرت السماء والبحر وليّ كان
يبكي حبه الضائع في المغرب . قالت وتقولين
أنا أقول أيضا :
انه الخليفة الاخير في « قرطبة » يموت[٨١]

« فسهوب اسبانيا الواسعة التي تزحف نحو البحر » والتي قد يكون الشاعر قد جابها أيضا في الخيال « كأمير القمر فوق جواد النار »[٨٢] الهمت الشاعر بهذا الحصاد الاخير من روائع القصيد الذي سيظل بمعنى من المعاني ، حصادا أخيرا مؤقتا[٨٣]

رابعا : خاتمة

حاولت في الصفحات السابقة ابراز موضوعات ورموز معينة عند شاعر عربي من عصرنا ، مستخلصا في النهاية وموضحا ، فعلا ، الطوابع الشخصية البارزة

---

(٨١) ترجمة هذه القصيدة منشورة في العدد السابق من مجلة المنارة الصفحات ٢٢٠ ـ ٢٢٢

(٨٢) العبارات الواقعة بين علامتي التنصيص مأخوذة من قصيدة : « قصائد عن الفراق والموت » (سيرة ذاتية . . . الديوان ٣/ ٣٢١) التي تعتبر أيضا إبداعا شعريا رائعا ، فيه تظهر أغاني شعبية وأهازيج اسبانية شيقة لشعراء شعبيين اسبان فهمها الشاعر على أنها أغاني « فلامنكية » (إنها العادة الغالبة) ويصر الشاعر على أنه قد استمع في غرناطة الى مغني غجري (أنظر الديوان ٣/ ٣٢١ ـ ٣٣١ و ٣٩٧) وقد نشرت ترجمة هذه القصيدة في المجلد السالف الذكر من مجلة المنارة ، صفحات ٢١٦ ـ ٢١٧ .

(٨٣) وتأكيدا لما أقول بالفعل ، فمنذ ما انتهيت من كتابة هذا المقال كان البياتي يرسل لي بآخر قصيدة له ذات موضوع أسباني بعنوان « الى رفائيل البرتي » مؤرخة بـ ٢١/٨/ ١٩٧٤ ومنشورة في مجلة البلاغ الاسبوعية البيروتية بتاريخ ٩/ ٩/ ١٩٧٤ ، وهي قصيدة هامة يمثل فيها عنصر مدريد واجهة رئيسية للحركة الشعرية ذات الاتجاه السياسي الذي نجده في مطلع القصيدة :

آخر طفل في المنفى ، يبكي « مدريد »
يغني للر الشعراء الاسبان المنفيين الموتى
(ديوان قمر شيرازي ، الديوان ٣/ ٤٠٩)

التي تتجاوز أي طابع ثانوي في شعره ، وهنا يجدر بنا الاشارة الى أن البحث الضروري الـذي لا يكل عن مدينة الحلم تلك ، المثالية المنتهية ، المفسرة ، النهائية هو واحدة من طرق كثيرة شـائعة ونمـوذجية في الأدب المعاصر للاهتداء والعودة الى الجنة »[٨٤]

من عالم الروح الصافي ومن رواق اللاشعور الظليل الطويل ، فلنتفق بصورة فردية أو جماعية على أن مغامرة كالجاليه ، على الاقل ، يُنسخ فيها شعر عبـدالوهـاب البياتي ويترجم ليست بالظاهرة التي يمكن لشعر شـاعر عزاقي (من فردوس بلاد الرافدين الخالد في الذاكرة) أو شعر شاعر عربي لا يزال يعيش بيننا ويتحـدث عن بلادنا اسبانيا ، أن يظل معزولا عنها[٨٥]



(٨٤) « فالعالم عند البياتي يفتقد البكارة لانه يفتقد الاتساق ويحن الى العدل والحرية فافتقاد البكارة عنده لا ينطوي على اي معنى ديني أو لاهوتي ولا علاقة له بالخطايا القديمة ولكنه ناجم عن خطايا من نوع آخر ربما اكثر قسوة من خطايا اللاهوت القديمة لأنها خطايا الجور الاجتماعي والسياسي والحضاري . ودون التغلب على هذه الخطايا الجديدة لن تجتمع أجزاء الصورة الممزقة ولن تولد البكارة ولن تتجسد المدينة الحلم . . . المدينة التي تشرق اليها جميعا والفردوس الذي طال توق الانسان اليه منذ اقدم العصور » (صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، صفحة : ٦٥) وهي اداه . . . . اوافق عليها من حيث المبدأ ولكن قد يكون من المناسب أيضا اجراء بعض التعديل في جهة ما ، من هذه الآراء .

(٨٥) « أن اسبانيا بالنسبة للعربي ـ هي وجع تاريخي لا يحتمل » هذه هي كلمات شاعر آخر من اكثر شعراء هذا الشعر العربي المعاصر بروزا ومكانة ، وهو أساسا ، شاعر غير تقليدي ولا يتمسك بالمألوف ، انه السوري نزار قباني (نزار قباني : قصتي مع الشعر بيروت ١٩٧٣ صفحة : ١٠٧) وقد تحدثت عن القباني وبالتحديد عن حضور العنصر الاسباني في شعره في مقالات عنه : انظر الكتاب : « قصائد حب عربية لنزار قباني » مدريد ١٩٧٥ وخاصة صفحة ١٥٥ وما يليها ، و « الموضوع الاسباني في شعر نزار قباني » الصفحات ٣١٩ ـ ٣٣٢٠ يوليو واغسطس من مجلة أربور ١٩٧٢ ، وهو مقال أعدنا نشره في هذا الكتاب . وانظر أيضا : « ذكرى اسبانيا وحضورها في شعر نزار قباني » في الملحق الأسبوعي الادبي لجريدة « انفور ماثيونيس » المدريدية اليومية ، العدد : ٣٣٩ ، ١٤/ نوفمبر/ ١٩٧٤ .

أهم أعمال البياتي

أولا : المقالات

بدرو مارتينث مونتابث

- ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب البياتي ، ارتيادات في الادب العربي الجديد ـ المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ ، صفحة : ٥٥ .
- تعليق على كتاب : مأساة الانسان المعاصر في شعر عبدالوهاب البياتي الذي يجمع مقالات لعلي سعيد وآخرين ، مجلة المنارة ، العدد الاول ، صفحة ١٨٣ مدريد ١٩٧١ .
- المحمل والرمز في شعر عبدالوهاب البياتي وحامد سعيد ، مجلة المنارة ، العددان ٥ ـ ٦ صفحة ٢٠٩ ، مدريد ١٩٧٤ .
- حضور فيدريكو غرثيه لوركا في الادب العربي المعاصر ، من كتاب ارتيادات في الادب العربي الجديد . صفحة : ٣٣ .
- مدخل الى الادب العربي الحديث ، صفحة ٢٠١ ، ٢٢١ ، مطابع مجلة المنارة ، مدريد خوليه سابث ألفولو ١٩٧٤ .
- البياتي شاعر عربي كبير في مدريد ، مقابلة نشرتها جريدة A.B.C المدريدية صفحة : ٢٤ ، الجمعة ١٥/ فبراير : ١٩٨٠ ـ مدريد .

فيديريكو أربوس

- عبدالوهاب البياتي في ديوانه الموت في الحياة ، وهي مقدمة ترجمة ديوانه الذي سيصدر في مدريد هذا الشهر الاخير من سنة ١٩٨٠ وكنا قد نشرنا ترجمتها في مجلة « الاقلام » البغدادية عدد ابريل ١٩٨٠ .
- الموت في الحياة ، مقال سيصدر في أوائل العام ١٩٨١ في مجلة القلم ، مدريد .
- الثورة لا تخمد ابدا والحب لا يموت (ترجمة المقابلة مع البياتي نشرتها مجلة الشعر البيروتية في عددها : ٣٧ صفحات ٥٨ ـ ٧٣ ، شتاء ١٩٦٨ ، مجلة المنارة ، العدد الاول ، صفحة : ١٣١ ربيع ١٩٧١ ، مدريد .
- قصائد حب على بوابات العالم السبع .

ميغيل بابيون

- الاخلاص للشعر ، مقابلة مع الشاعر نشرتها مجلة دجلة ، عدد : ١٤ صفحة ٣٥ ، يونيو ١٩٨٠ مدريد .

ثانياً المقدمات :

- وتشمل المقدمات القصيرة التي كان المترجمون يضعونها ، بهذا الشأن يمكن مراجعة مصادر القصائد المترجمة كما ترد في الهوامش .
- ديوان ملائكة وشياطين

١ ـ حلم :

- ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر ، سلسلة أوسترال ، رقم ١٥١٨ ، مدريد ١٩٧٣ .

ديوان ـ أباريق مهشمة

٢ ـ أباريق مهشمة :

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي ستصدر (كما علمت من المترجم نفسه) قريبا في كتاب بعنوان « حب أنا نفسي أصغر منه : عبدالوهاب البياتي » وذلك في مدريد .

٣ ـ مسافر بلا حقائب :

ـ بدرو مارتينث : كتاب المختارات سالف الذكر .

٤ ـ سوق القرية :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون ، سلسلة أدونيس ، المجلدان ٢٧٥ ـ ٢٧٦ مدريد ١٩٧٠ .

ـ ليونور مارتينث مارتين : كتابها سالف الذكر .

٥ ـ طريق الحرية :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

٦ ـ عشاق في المنفى . .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : في كتابيه السابقين .

٧ ـ مذكرات رجل مجهول :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

٨ ـ كوريا :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعر العربي المعاصر ، دار نشر استيليثير ، مدريد ١٩٥٨ .

ديوان المجد للاطفال والزيتون

٩ ـ قصائد الى يافا .

٣ ـ رسالة .

٤ ـ المجد للاطفال والزيتون .

٥ ـ العودة .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : قصائد الى فلسطين ، دار نشر موليتوس دي أغوا ، مدريد ١٩٨٠ .

ديوان أشعار في المنفى

١٠ ـ أحزان البطيخ

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى ، سلسلة الريان ، المجلد السادس (مع مقدمة)، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ .

١١ ـ الموت في الظهيرة :

ـ فيديريكو أربوس ، الكتاب سابق الذكر .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

ـ ليونور مارتينث مارتين : جريدة A.B.C ، عدد ٢١١٦١ ، الخميس ١٩٧٤/١/٢٤ صفحة ١١٢ .

١٢ ـ للربيع والاطفال :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

ـ ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر وجريدة A.B.C ـ مصدران سبق ذكرهما .

١٣ ـ موعد في المعرة :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٤ ـ موال بغدادي :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٥ ـ أغنية جديدة الى ولدي علي :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٦ ـ صلاة لمن لا يموت :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٧ ـ بطاقة بريد الى دمشق :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٨ ـ الزنبق والحرية الى ولدي سعد :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٩ ـ من أجل الحب :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

٢٠ ـ الى عام ١٩٥٧ .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

٢١ ـ صيحات من القفر :

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

٢٢ ـ الاميرة والبلبل :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي .

٢٣ ـ ذهاب الى هند .

ـ فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

٢٤ ـ الليل فوق عمان .

ـ ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر .

ديوان يوميات سياسي محترف

٢٥ ـ الليل والمدينة والسل .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

ـ ليونور مارتينث مارتين : جريدة A.B.C سابقة الذكر .

ديوان كلمات لا تموت

٢٦ ـ ١٤ تموز :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون ومجلة سوليمني الفوردو ، الصادرة عن جامعة مدريد المستقلة ، عدد : ١ مايو ١٩٨٠ صفحة ٩١ ومختارات من شعر البياتي وقد ترجمتها تحت عنوان : نحن أحرار . . الى الجمهورية العراقية .

٢٧ ـ قصائد من فيينا :

٥ ـ الطريد .

ـ ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر .

٩ ـ الوحدة .

ـ ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي .

ديوان النار والكلمات

٢٨ ـ اعتذار عن خطبة قصيرة .

ـ فيديريكو أربوس : مجلة استافيتا ليترايا ، مطلع سنة ١٩٨١ مدريد .

٢٩ ـ الى البير كامو .

ـ فيديريكو أربوس : مجلة أكتيدلي ، شاعران عراقيان معاصران العدد : ١٤٥ ، ابريل ١٩٧٥ مدريد

ديوان الذي يأتي ولا يأتي

٣٠ - العودة من بابل :

فيديريكو أربوس : شاعران عراقيان معاصران ، مجلة اكثيدنتي العدد السابق الذكر .

٣١ - الوريث :

- فيديريكو أربوس : شاعران عراقيان . . . .

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

ديوان عيون الكلاب الميتة

٣٢ - بكائية الى شمس حزيران :

- فيديريكو أربوس : شاعران عراقيان معاصران . والادب العراقي المعاصر ، المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ، الطبعة الاولى ١٩٧٣ وطبعة ثانية منقحة ١٩٧٧ .

ديوان الموت في الحياة

٣٣ - مرثية الى عائشة

- فيديريكو أربوس : الموت في الحياة (ترجمة كاملة للديوان المذكور ، مع مقدمة سبق أن نشرناها في مجلة الاقلام البغدادية عدد ابريل ١٩٨٠ صفحة ١٦٠) سلسلة ابنديهون ، دار نشر آيوسو مدريد ، ديسمبر ١٩٨٠ . ولا بأس أن نذكر بأن الديوان يحتوي على القصائد :

٣٤ - العنقاء

٣٥ - الموت في غرناطة :

- (أعاد فيديريكو نشرها دون توقيع في العدد : صفر من مجلة دجلة ، ديسمبر ١٩٧٨ : مدريد)

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي)

٣٦ - الموت في الحب

٣٧ - مراثي لوركا :

- (مارية لويسه كاييرو : كترجم المقاطع الثالث والرابع والخامس في كتيبها « غرناطة » سلسلة الريان ، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩)

- (بدرو مارتينث مونتابث : ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب البياتي ، ارتيادات في الادب العربي الجديد ، المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ .

٣٨ - عيك الجن .

٣٩ - عن الموت والثورة :

٤٠ - شيء من الف ليلة .

٤١ - الجرادة الذهبية .

٤٢ - المستحيل .

(ترجمها أربوس لاول مرة في نهاية مقابلة مع الشاعر بعنوان : الثورة لا تخمد أبدا والحب لا يموت ، مجلة المنارة ، العدد الاول ، صفحة ١٣١ وما بعدها ، مدريد ١٩٧١)

- (بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي)

٤٣ - عن الميلاد والموت :

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي والعدد سابق الذكر من مجلة سوليمني الفوردو .

٤٤ - قالها طرفة بن العبد :

٤٥ - كتابة على قبر عائشة :

٤٦ - روميات ابي فراس .

٤٧ - موت الاسكندر المقدوني .

٤٨ - الحمل الكاذب .

٤٩ - هوامش :

ديوان الكتابة على الطين

٥٠ ـ قصائد الى عشتار

ـ بدرو مارتينث مونتابث : سينشرها قريبا في مجلة القلم ، مدريد ، وفي كتابه سابق الذكر مختارات من شعر البياتي .

٥١ ـ ثلاث رسوم مائية .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي .

٥٢ ـ عن الذين يرفضون تمثيل دور الذي يمثل .

ـ فيديريكو أربوس : مجلة استافيتا ليتيراريا ، العدد السابق الذكر .

ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع .

٥٣ ـ عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في « ترجمان الاشواق »

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

٥٤ ـ يوميات العشاق الفقراء

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

٥٥ ـ الكابوس

ـ فيديريكو أربوس : شاعران عراقيان معاصران وكتاب : الادب العراقي المعاصر .

ديوان كتاب البحر

٥٦ ـ الاميرة والغجري

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي والعدد سابق الذكر ـ مجلة سوليمبى الفوردو .

ديوان سيرة ذاتية لسارق النار .

٥٧ ـ قصائد عن الفراق والموت

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة المنارة ، العددان : ٥ ـ ٦ صفحة ٢١٦ ، مدريد ١٩٧٤ وسيضمها في كتابه : مختارات من شعر البياتي

٥٨ ـ الزلزال :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة المنارة العددان ٥ ـ ٦ صفحة ٢٢٠ ومقال : ثلاث مدن اسبانية في شعر البياتي وكتاب مختارات من شعر البياتي

٥٩ ـ السمفونية الغجرية :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : نفس مراجع ترجمة قصيدة الزلزال

ديوان قمر شيراز

٦٠ ـ الى رفائيل البرتي

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة ارخو مينتوس ، صفحة ٤٦ ، اكتوبر ١٩٧٩ ثم أعاد نشرها المركز الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة

ـ خوليا أنفوليا : مجلة دجلة صفحة ٦٠ ، عدد : ١٤ يونيو ويوليو ١٩٨٠ والترجمة موقعة بتاريخ ٢١/٨/ ١٩٨٤

٦١ ـ القصيدة الاغريقية

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

٦٢ ـ اولد . . واحترق بحبي

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة القلم « La pluma » صفحة ٨٤ سبتمبر واكتوبر ١٩٨٠ ، مدريد وسينشرها في مختارات من شعر البياتي

ـ فيديريكو أربوس : مجلة استافيتا ليتيراريا ، العدد المشار اليه سابقا

٦٣ ـ حب تحت المطر

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة القلم سبتمبر واكتوبر ١٩٨٠ ومختارات من شعر البياتي

٦٤ ـ النور يأتي من غرناطه

ـ بدرو مارتينث مونتابث : أغاني عربية جديدة الى غرناطه ، مجلة الكويترو ، الصفحات ٧ ـ ٨ ، ١٢ ـ ١٣ ، ٢١ ـ ٢٣ العددان : ٨٨ ـ ٨٩ أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩ مدريد ونشرت هذه الترجمة أيضا في « اغاني عربية جديدة الى غرناطة » ، دار نشر الودوفر ، مدريد ١٩٧٩ ثم نشرها المركز الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة مع بيليوغرافية مختصرة اعدتها كرمن رويث .

ديوان مملكة السنبلة

٦٥ ـ سيمفونية البعد الخامس الأول

ـ بدرو مارتينث مونتابث : سينشرها قريبا في مجلة القلم ، مدريد .

٦٦ ـ العراء

ـ بدرو مارتينث مونتابث : سينشرها قريبا في مجلة القلم ، مدريد

٦٧ ـ سأبوح بحبك للريح والاشجار

ـ بدرو مارتينث مونتابث : ثلاث قصائد حب لعبد الوهاب البياتي ، مجلة القلم العددان سبتمبر واكتوبر ، مدريد ١٩٨٠

ثالثا : المسرحيات

ـ محاكمة في نيسابور ، ترجمها الى الأسبانية كرمن رويث برافو وصدرت عن دار الكويترو للطباعة والنشر ، مدريد ١٩٨١



القيم الجمالية في العمارة الإسلامية

ثروت عكاشه

ما من شك فى أن الإنسان منذ وجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله لملاءمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسه المرهف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكله يداه في قالب فني، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً، ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسموا الفنون الى قسمين : فنون المحاكاة كالتصوير والنحت ، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقا ، إلا إنا نرى بعض الجور في الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو قنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير الى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهج بنبض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتلبي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا لنجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى الى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين ـ الذي شيد بالقرب من دلهى ـ طابعاً من ذلك التأثر النباتي ، وأخذت مئذنته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) شكل نبتة الصبار . وإذ كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسللت الى

الفكر العقائدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه الى الفن أيضاً حتى بات التأثر بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فاتخذت مداخل بيوت مدينة كانو شمالي نيجيريا ، شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحة ٢) .

ولقد استقر في روع العربي الذي تضمه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الآفاق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التي تظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراغ فأحاط نفسه بما يفصله عنه ، وأضحى مشدوداً الى السماء بناظريه يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة الى علو محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعا برؤيته العلوية .

على أن العمارة الإسلامية وقد نبتت في بلاد مختلفة ، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلفت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها . فحيث كانت الصحراء نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المعشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وتربتها المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينبض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، وبسمائها الصافية وبشمسها اللافحة نهاراً ، وبهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان العربي أثراً أي أثر ، فأثارت وجدانه ، وألهمته أن يحكيه فيما يبدع وأن يطبع به ما ينشيء . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما يمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهلّة التي توّجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمساكن ، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحونها مكشوفة عارية من السقوف كي تصل قاطنيها بتلك السماء التي كان البدوي يفزع إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين مأوى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره الى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه الى بيته .

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كان للتعاليم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض ظاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحوناً متسعة تسوّر بجدران . وإذ كان لا بد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم الى قبلة بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

ولقد حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً ، إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكعبة في مكة المكرمة ، وتزاوج التعبير المعماري الأول الّذي أحسه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

ومع اطّراد التحضّر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة

الحضرية كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمعتكفات (الخانقاوات أو التكايا) وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جدّ عليه لم يستطع أن يتخلص من التأثرات الأولى ببيئته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يرتكز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتمليه مواهب أهلها الموروثة إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف الهيّن الذي يميز عمارة الجوامع في إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد في مسجد شاه باصفهان (لوحة ٣) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي نبع الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينبض الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته . وفي العراق نشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٤) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذ كانت الجماهير التي تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد ابتكر المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ٥) .

وقد أخذ المسجد الأموي في الشام بعض لمسات التشكيل الروماني المسيحي ، كما شاع الطراز الهندوكي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ (لوحة ٧) .

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البناءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن ويتلى بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مر العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيد لنفسه ضريحاً ومسجدا ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاولة حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي العرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا الى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي

تهدف الى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ، ألا يشتمل كل جامع على قدس أقداس خاص به كما هي الحال في المعابد الأولى ، بل اجتزىء بقدس أقداس واحد يتجه إليه المسلمون كافة ، وهو الكعبة الشريفة ومن ثم لزم أن يكون المسقط الأفقي ببيوت العبادة الإسلامية مستطيلاً أكثر ما يكون انفساحاً ، ويواجه ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصف » الذي يتلاحق فيه المصلّون تأكيداً لفكرة المساواة بين جميع المسلمين الذين يصلون في صف مستقيم وراء الإمام متجهين الى القبلة ، إذ كلما كان الصف قريباً من الإمام زاد ثواب المصلّي . أضف الى ذلك ضرورة أن يلم المرء باتجاه الكعبة فور دخوله الى منطقة الصلاة ، ولذا كانت « عرضية » المصلى تشير الى اتجاه مكة من واقع التخطيط . ولهذا أيضاً قلما نجد المسقط الأفقي للجامع على شكل دائرة أو مثمن حتى لا يغيب إحساس المسلم بالاتجاه الى الكعبة .

وكما وجه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً في الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، فالمتعبد إذا لم يستطع أن ينتهي الى الكعبة بجسده فلا أقل من أن ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

وفي البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المصلّين الى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة في الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن تكون نظرة المسلم الى السماء غير محجوبة ، فشطر السطح شطرين : أحدهما مسقوف للصلاة ، والآخر مكشوف هو الصحن . ولكي يعوض المعماري إحساس المصلّ بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز الى السماء (لوحة ٩) ، وجمّل حوافي أسطح جدران الصحن بعرائس أو شرّافات متجاورة تتجه رءوسها الى أعلى ، موحياً بارتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله (لوحة ١٠) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاث تحصر بين صفوفها الصماء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة « صافية » شفافة كأنها اقتطعت من زرقة السماء ، وما أشبه ائتلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد .

وحقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه الى أعلى بطريقة درامية في ابتكاره للمئذنة حتى يعلو صوت المؤذن وهو ينادي للصلاة على كل ما عداه من أصوات ويصبح نغم « الله أكبر » ملء الأسماع على طول المدى (لوحة ١١) .

ولا شك في أن المعماري المسلم لم يخل فكره من دراية سيكولوجية حين قسّم المئذنة صعوداً إلى عدة أقسام تفصلها شرفات تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأني به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد الى أعلى قسراً ، ويصب في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته . وهكذا يقصر بُعد كل شرفة عما تدنوها كلما أصعدنا وفق قاعدة « النسبة الذهبية » التي اتخذها الإغريق أساساً ، والتي تعني أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما الى المجموع الكلي لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة الشطر الأصغر الى الشطر الأكبر ، فيراح بصر المبصر الى المئذنة - التي تمتد الى أعلى متباينة مع واجهة المسجد الأفقية - بينا ينشد التطلع نحو الله في عليائه . وإذ كانت العرائس هي الأخرى ترمز الى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المئذنة ترمز الى هذا الالتقاء على المستوى الأعلى . ويكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحتاً ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف الى الصعود والتسامي ، فلم يأبه

المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعي للمئذنة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظفر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المئذنة عادة في موقع يشكّل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين نتطلع إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاء منكفئاً على نفسه بخطوطه الهابطة . ومن ثم كانت في حاجة الى مئذنة أو أكثر الى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقيموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سموه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى الى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التي فتحها وخاصة الساساني منها والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً الى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنتظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية وزخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي خالطه المسلمون في عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملاً من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحّد في روحه وطابعه ، وإنْ اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سر الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى في الطراز الإسلامي الى توحّد الخط العربي الذي يكتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن ندخل في حسباننا بقية العوامل التي يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة في البلاد التي انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربي نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية الى هذا الطابع الفكري أو السيكولوجي ، مما يجعلنا نحسّ توافقا بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التي تزين المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة الخطوط ، وفي القباب التي يزينها ، وفي الأواني المعدنية أو الزخرفية الى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مر العصور .

هكذا تهيأت نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التي تكتمل في أي بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا في تركيا والهند وحدهما ، حيث تتساقط فيهما الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغايراً في بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يحل ذلك

دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هـذين الإقليمين ، شـأنهما في ذلك شـأن باقي البـلاد الإسلامية ، فبقيتا تستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمئذنة والقبة والعقد التي تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلّين صفوفاً « عرضياً » في مـواجهة حـائط القبلة ، على العكس من الكنيسـة المسيحية التي يصطف فيها المصلّون « طولياً » أو المعبد الهندي ذي الخلوات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجـلى غير السـماء عنصر الـرحمة الـوحيد في الطبيعة والأمل المرجـو لتلطيف الجو خـلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء ، من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مرّ بنا ، . غير أن السماء لم تكن مهـربهم من قسوة الأجـواء فحسب بل كـانت كذلك المهجع الذي تستـرخي فيه الـروح كلما أرهقها طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شدتهم الجدران الى الأرض ، ولقد أحسّ بهذا التشوف الى السماء الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسوبـري حين دلف الى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقية ، فكتب يقول في كتابه (القلعة) : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة الى جدران يأوى الى ظلالها ، لكنها بالنسبة إليه كالثّرى يحتضن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمسّ الى جلال طريق المجرة وانفساح المحيطات حتى لو لم تقـدم له الكـواكب والنجوم والميـاه والأمواج ثمـاراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاءً خارقاً في تسلق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفّهم وأقـدامهم دون أن تثنيهم عن ارتقاء القمة حتى تـرتشف عيونهم الـظمأى بمـرأى أعماق السهـل الممتد المُشـرب بزرقـة الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضي ، وعلى القمـة أخلدوا يرتقبـون كالـظامىء يقلب عينيه بحثـاً عن ماء بحيرة يروي غلته . ها هم أولاء يـرشفون النسمـات العـذبة والفـرحة تنبض في قلوبهم الملهـوفة إذ وجـدوا لحظتها الترياق الشافي من كل الأسقام » .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً الى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدمـوها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين ، غير أن المعماريين المسلمـين - باستثنـاء الأتـراك منهم - لجـأوا الى القبـة الساسانية ذات الخناصر المعقودة الى أعلى ، على العكس من الخناصر المتدلّية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة الى مثمن بواسطة هذه الخناصر لكي ترتكز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المثمن .

ولقـد استعمـل أصحـاب الكنيسـة الشـرقيـة من المسيحيـين القبـة في تغـطيـة البـازيليكـا ، غـير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلّية « بندانتيف » بدلاً من الخناصر المعقودة الى أعلى كما هي الحال في القبـة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى الى أسفل ، متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبغوا على القبة البيزنطية طـابعاً مسيحيـاً خاصـاً يواكب الفكـرة الرمزيـة للكنيسة أو البـازيليكا ، ذلـك أن البازيليكـا البيزنطية ترمز الى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيهـا بسمائه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكـانها في الفراغ ارتفعت مكـانتها وقـدسيتها . لهـذا تتوسط صورة السيد المسيح « ضابط الكون » أعلى مكان

في القبة الوسطى ، حيث يسيطر على الفراغ الـداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كوناً صغيراً متكاملاً في حد ذاته . كما يوحى إلينا الشكل الخارجي للبـازيليكا البيـزنطيـة باكتمـال هـذا الكـون الصغـير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكفىء الأسطح الكـرويـة عـلى فـراغهـا الـداخـلي لتفصله عن العـالم الخارجي .

وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينيـة وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تعدّ مثالية لحماية جمهور المصلّين من العـواصف والأمطار ، فـاقتبسوا نمـوذجها لجوامعهم بعد أن اضافوا إليها المآذن التي أحدثت ـ من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية ـ أثراً عجيباً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

وفي مجال تأثر العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون ڤييت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجـد الإسلامي إذ يقـول : « فعـلى حـين تمتـلىء الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوربا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بـأعمدتـه صوار النخيل فيبـدو غابـة متفتحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تضفي على هذا الفراغ عتمة توحي بأي غمـوض أو تعقيد ، ومردّ هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المنطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع ، وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها الى السـماء ، يبدو المسجد وكأنه قد نفذ الى السماء ، رامزاً للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تسلم مقاليدها الى ذات الإله » .

ويستطرد جاستون ڤييت قائـلاً إنه « إذا كـان معيار الأصـالـة في أي طـراز من طـرز المعمـار هـو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضـوح عن جوهـر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » .

ومـا أبدع الصـورة التي أوردها الكـاتب اليـونـاني كازانزاكيس في كتابه « تقـرير الى جـريكو » عن تـأثره بالعمارة القوطية حيث يقول :

« أخذت تلك العمارة المقدسة شكـل القمة بكـل جزئياتها ، وغدا كل ما فيها كالسهم ، رافضـاً المنطق المستقيم للطراز الإغريقي المربع الذي يسيطر فيه النظام الإنساني على العماء ، محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعـة ، كاشفـاً عن تفـاهم منـطقي بـين الانسـان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان الى العلا لكى يغزو الفضاء اللازوردي ، قـاصـداً جـذب الصـاعقـة الكبـرى من السـماء الى الأرض » .

وبتفسير كازانزاكيس للروح القوطية ممثلة في عمارة الكاتدرائية ، يعود بنا من جديد الى مدى ما تسبغه البيئة الـطبيعية عـلى العمارة والفن من أثـر وحيلة الإنسـان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطي في أوربا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود . فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طـريق أبراجهـا التي تتخذ أشكـال القمم فتدفع بالإنسان الى العلا ، ولا تهبط السماء الى الأرض إلا على شكل صواعق ـ على حد تمثيل كازانزاكيس ـ ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء في اتجاه واحد الى أعلى ، فجاءت الكـاتدرائيـة القوطيـة بأسقفهـا المائلة مغلقة بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلي ، شأنها في ذلك شأن العمارة البيزنطية .

وبتطبيق هذه الأفكار على العمـارة الإسلاميـة التي نشأت في بلاد الشـرق الأوسط ذات المناخ المعتـدل أو

الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء الى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تتماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز الى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

ترى أي مشكلات وتساؤلات كانت تدور حول تصور العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟

يدفعني الى طرح هذا السؤال الافتراضي ، ما ينشب اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التي تقام هناك ، الأمر الذي يتطلب تحويرات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة ، لكي تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقي الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية في الروح الشرقية قد يسّر عملية التحويل والتحوير ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة . على أن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشق استنباطه طفرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل تقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد « الكوروس » يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائي الكنائس من الماسونيين والإخوان الذين كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصناع . فلقد اهتدى الإنسان منذ القدم الى الرمز فطرة ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً الى المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملته عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار ، منصاعاً للقوى التي إليها مردّ هذه الأشكال ، ولنظم الخلق التي تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين ـ بما أوتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد ـ معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنائين والحرفيين ، وهؤلاء يبسطونها أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصناع والعمال ، فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجلية . وبهذا تأكدت على مر الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه الى وحدانية العقيدة ووحدانية الثقافة اللتين تقودان الى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدى واحداً . ونظرة الى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامي ـ كما سبق القول ـ من إيران شرقاً الى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جد متشابهة ، تلقتها الأجيال وأضافت اليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهواءهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبق

تطبيقاً واعياً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية .

كذلك ثارت المشكلة عينها عندما انتقلت العمارة الإسلامية الى الهند ، وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكي الذي جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاء مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكويناً معمارياً خارجياً أقرب الى النحت منه الى العمارة ، ووشّيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز ، ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكي يبدو كأنه الوجه الآخر للبازيليكا ، لأن السطح الداخلي في البازيليكا البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زين النحت السطح الخارجي في المعبد الهندوكي .

ونحن قد نجاوز الحقيقة إذا ما سلمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما نجاوزها إذا ما سلمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوربية خلال الفترة نفسها ، فما من شك في أن لكل خلافةمن الخلافات الإسلامية التي تعاقبت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية الذي خضع بدوره لسنّة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مر العصور ، وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فمرد ذلك هو الحكم المسبق الخاطيء الشائع بينهم بأن « الفن الزخرفي » هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التي لا تتغير بتغير المكان الذي يزينه في البناء سواءً كان قبة أو صحن جامع .

غير أنه إن صح زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكسوات الخزفية لمباني العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٣) فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته ، رغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوربية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة تنطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أدرج بعض مؤرخي الفن الأوربيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجامدة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع ، التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية ، وهي تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثماني والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

ولا يقف تحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ ، بل يمتد الى العقود التي تتنوع بطونها في الرواق الغربي لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ١٥) .

ولا يكاد الزائر يَدْلُفُ إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ١٦) حتى تحجبه عن العالم جدرانه السميكة لا تنفذ منها نأمة ، فيلفّه السكون الهامد وتغمره الظلال فيحتضنه « الجلاء والعتمة » معاً ، وتتسلل إليه أشعة خابية من خلال نوافذ الزجاج المعشّق الملون ، وحوله أعمدة عملاقة ، فيغلبه شعور بأنه في عالم موهوم ينتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يظعون أسرى شعور غامر بالورع ، تبهرهم السكينة وتشدّهم الظلال ويتشون بالأنسام

الندية التي تحمل معها أبعاد الزمن ، ويستغرقون في التأمل ، ثم ما يلبثون أن يطلقوا صرخة سانت إكسوبري : « ها هو ذا جوهر الإنسان .. الروح » .

أي جلاء ... حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان !

إن المرء ما يكاد يعتاد العتمة حتى يتجلى أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جياش بِسَوْرَة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانياً على أثير الخيال ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حنين باطنة . وحين نبغي الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعينين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما الى ذلك ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين الى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وبتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية . فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها ينبيء عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو وكأن معينها لا ينضب ... توريقات تتشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفترق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رصين . وحين تذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا الى عالم التجريد الذي ينفذ بنا الى جوهر التكوين وينتزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أتراهم كانوا يستعذبون جهدهم بينما يبدعون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيّران النفوس بدقتهما وجاذبيتهما، وتتعدد التنويعات والتفريعات التي يبسطونها تحت نظر الزائرين ، منها ما هو مجدول وما هو ضريب للمخرّمات ، ومنها ما هو دائري أو متكسر ، وتشع من مركز الحطّات خطوط محزوزة ، وتنتشر « الأطباق النجمية » (لوحة ١٧) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر والحلى وترقينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولو للحظة ، لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسّي ، كما يشدّه « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذان أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة السماء في زخرفة القصعات المقعرة العديدة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، ويأسره الجمال المتكرر الذي لا تملّه العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفض طرفه إلا يبذل جهد جهيد .

يصف جاستون فييت المنابر الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمع بعضها الى بعض وإن احتفظت كل واحدة منها بشخصيتها المستقلة حتى لكأنها لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلا بعضها ببعض عن طريق التعشيق حتى يمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل . وللزائر المتأمل أن يتصورها مجتمعا بعضها الى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفي بتأمل ما يقع عليه بصره منها فيراه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يتسنى للمرء أن يوفيها حقها فإن عليه أن يدرس في عناية سائر التفصيلات الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها الى بعض . ألا ما أصدق هنري فوسيون عندما قال : « ما إخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا الى مضمونها الدفين

مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق قد يتحول الى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعانٍ روحية ، غير أنه ينبغي ألاّ يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مفترقة مرة ومجتمعة مرات ، وكأن هناك روحاً هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوربا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات الفنية العالية هي تلك التي تجمع بين الضخامة والاتساق والوحدة الزخرفية ، وفي كثير من الأحيان تضاف إليها الرصانة والجلال . ولا شك أن ضخامة البناء في العمارة الإسلامية كانت عنصراً شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ١٨) الذي يهول الناظر لفرط ضخامته ، حتى كان السلطان حسن نفسه يفاخر بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المدائن » بطيسفون ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جمالها من رافدين : بنيانها نفسه وما يحتويه من قيم معمارية ، والمقياس الإنساني . إنها قطعة من الفن المعماري الجريء يغني تأمله عن الإفاضة في وصفه ، ولعله أكمل أثر خلفته لنا مصر الاسلامية ، وأجدر صرح يمكن مقارنته بآثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة . يقول عنه أوجين فرومنتان : « إنه درة من أنفس ما جادت به عصور الحضارة العظيمة من مبان » وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بصره على هذا الجانب من الجامع الذي أقيمت عليه المدرسة في مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة : « لعمري ما هذا البناء إلا قلعة منيعة ! » وهو قول لم يَعْدُ الحق .

وما أصدق جاستون فييت حين وقف في نفس الموقع وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة محمد علي ومدرسة السلطان حسن : « إن من يتأمل البناءين ، تبدو القلعة في عينه جاثمة تستعد للوثوب والانقضاض ، على حين تبدو المدرسة هادئة سامقة متعالية ترنو للقلعة المتحدية في شموخ الواثق دون مبالاة » .

ويستطرد فييت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من الموسيقا انطباعة تفيض في وجدانه فيقول : « إننا لا نملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة ، اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في عناية ودقة بالغتين ، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دق شأنها . فليست هذه التحفة (الموسيقية) مجرد تآلف بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان فحسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك كله ، فبفضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع الأوركسترالي يرتفع العمل ككل واحد الى ذروة التعبير الفني ، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره الى أعماق النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه » .

وبالرغم من هذه الضخامة ، لم يهمل المعماري المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته عناصر المبنى وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنساني ، على عكس ما نراه مثلاً في كنيسة القديس بطرس بروما التي « تضخم حجمها - وفق تعليق المهندس حسن فتحي - دون مراعاة هذا التجزيء والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم نتطلع إليه من خلال منظار مكبّر . لقد غاب المقياس

الإنساني عن تلك الكنيسة مما دفع بـرنيني بأخـرة الى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة » .

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح « جنبادي قابوس » (لوحة ١٩) وضريح أولجايتو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٢٠) ، وهما من المباني التي اشتهر عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر في نفس المشاهد ، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة » ، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة . وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناءون والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تعدّ العمارة علماً مبيناً على نسب معينة ، والتي كان المعماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو وألبيرتي يكشفون عنها في أعمالهم .

ويأتي اتساق الزخارف ووحدتها في المقام الثاني بعد التنوع والضخامة ، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بني عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع الى العصر الصفوي بأصفهان ، وجامع أولوفي ديفريجي بالأناضول الوسطى الذي بني عام ١٢٢٨م (لوحة ٢١) وتغطى بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي الى جمال يعزّ على الوصف . ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات المزخرفة في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة » تختلف في الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى حين توزع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، نجدها في الثانية - حيث الجدار موحّد السطح غير مقسم الى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن تقلّل قوة المبنى من قيمته الجمالية .

وعلى حين تتحدد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكون من أعمدة ونضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود (طوله وقطره) ، لا تخضع عمارة الجدران الاسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفة الحجرات الداخلية في منطق يتفق مع عادات أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يكمن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم . على أن الإسراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراصف بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جملة لتُقام مكانها مساجد جديدة تخلّد ذكرى منشيء الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتمشى مع أصول العقيدة الإسلامية التي تبجّل الأماكن التي أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئو الجوامع يوقفون عليها العقارات والأراضي الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يتهدم من المساجد إلا التي كانت تخدم أحياء زالت وهجرها أهلوها وتطاولت عليها أيدي الزمن ، وما كان لاحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت للبلى ، إلا أن فقدان النموذج

الأصلي وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة، كان يلجيء المعماريين الى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط.

وقد أشاع البعض أن الإسلام لم يدن للماضي بالاحترام والتقدير، وهو ما لا يمكن أن نسلّم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري. كما لا يمكن قبول زعم كريزويل بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة لم تكن سوى محاكاة لمباني مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربي.

وإذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطويراً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الغساسنة واللخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين، فقد ثار جدل عنيف في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشتى بالأردن . . . وهل هي آثار إسلامية أم بيزنطية، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠. كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدّها «الدهاقين» الفرس، والقصور الفخمة الرائعة التي تتيه جمالاً وترفاً التي بناها حكام الصغد وبخوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي.

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتبلور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية، إذ تمثلت بعض الشعوب التي اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب، كالناحية الزخرفية الغالبة في إيران، والناحية المعمارية الغالبة في مصر. ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجاوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجة بمصر، والتي تعود الى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقبوات، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيتين. وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قدموا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجاوات المسيحية، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة.

ولقد ثار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من «أصالة». والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار، تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد، على حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون.

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م على نهر دجلة، المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة. بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قدرنا أن قصر المدائن المشهور «طيسفون» والذي بناه الساسانيون كان على مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين. وهذا الطموح - الذي يصوره مؤرخون كالمسعودي والطبري - وقد تحول الى فكرة مسيطرة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن

تلاهم من ملوك الدويلات دفعهم الى بناء ما يبزون به من سبقوهم ، وإن أقرّوا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواءً في العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه الى الأبّهة الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نظن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبي الشكل والتي تعد اقتباساً من طراز محلي قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجدّتها لا سيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف مثيلاتها من المباني الأقدم منها ، وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية ، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سني البقاء ، كما أن الملوك المغتصبي الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويقيمون بديلاً عنها ليثبتوا تفوقهم وامتيازهم ، في حين يحجمون عن هدم الأبنية الدينية . وقديماً أثار الخليفة العباسي المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السنّيين حينما جرؤ على هدم ضريحي الحسن والحسين في كربلاء ٨٦٠م . أما ميرانشاه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انساق في تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلة المعالم المعمارية في الشرقين الأدنى والأوسط ، ناسين ذلك الى عوامل التخريب التي كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تهوين من شأن هذا العامل ، فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً في التخريب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع الى كثير من معالم العمران مردّه الى أن الملوك والحكام ـ تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم الى البناء ـ كانوا يضطرون الى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عناء وهي اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدنيوية بمصر الفرعونية والبطلمية ، والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون ، وفي أغلب المباني السابقة على العصر المملوكي المشيدة من قوالب الآجر إنما كانت مما نُزح من أطلال مدينة الفسطاط (أي من الطوب الذي سبق استخدامه في مبانٍ أخرى) . وقد استخدمت هذه المواد الهشة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بنى حوالي سنة ١٠٥٠م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وقصور سامرّا الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يدٌ بالهدم أو بالتخريب .

ويصحح مايكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخريب في معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن عدد المباني التي سلمت فى فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠م ، ١٢٥٠م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ ـ ١٣٥٠م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سيء التشكيل المعماري رديء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام ، لتحجب بأناقتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك في عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه في كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروي المقريزي أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت

وتهدمت بعد سنتين فحسب من بنائها . ومما يدعم هذه الحقيقة أيضاً أن مسجد علي شاه في تبريز قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الايمان بأن ما يبنيه الإنسان من عمارة مصيره الى زوال ، وهو إيمان تعززه رداءة مادة البناء الهشة ، وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذي كان يخص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيراً ، حتى لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتندثر سريعا بينما تظل بيوت العبادة قائمة طويلاً ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالآجر وتوفر لها صناع مهرة .

وثمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال في أوربا خلال العصور الوسطى ، وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر ، حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يعد عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب « دكتور » وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زيّاً أكاديمياً متميزاً ، وخلع على نفسه صفات شرفية تُنقش على شاهد قبره . ولا نجد في الإسلام ما يشبه ذلك تماماً ، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماءهم وتوقيعاتهم على كثير من المباني مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبوءوا في ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم لملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندري هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه ، أم أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن صادفنا توقيعاً على فسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ « عمل فلان » فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قد اضطلع ببناء المسجد أو انفرد بتنسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للآثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توقيعه لأمدتنا بمعلومات قيمة تجيب عن بعض هذه التساؤلات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجل شيئاً عن الصناع الذين أسهموا في بنائها ، بل سجل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء . ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ نرى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، في حين لا ينال الواهب نفسه إلا إشارة عابرة حيث يذكر اسمه عارياً مجرداً . بيد أنه كثيراً ما بلغ المستوى الفني المعماري حظاً من السمو والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوربا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك الى حد بعيد .



وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطىء المحيط الأطلسي ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبنى الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل ، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه ، وهو ما تجلى في المسجد

الجامع بقرطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديداته مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمائة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقي ، لا سيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على غرار ملوية سامرّا (لوحة ١٩) .

كذلك نلحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بناؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ، ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكماله السلاجقة والإيلخانات ، وبنو مظفر ثم الصفويّون ، غير أن أحداً منهم لم يبح لنفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصيل عمارة وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تعبير فني عن وحدة العقيدة التي يرمز إليها المبنى مهما اختلف الزمان أو المكان .

وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلت من المباني العامة ، وهو اتهام ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وأسبلة الماء العامة و « القيساريات والأسواق والمدارس والخانات والوكالات والمستشفيات كبيمارستان قلاوون . ولا يعني اضطلاع بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها الى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقديماً تنافس الموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون « السبيل » أعظم ما يثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أمجاد أي شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وبزّه في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبلة القاهرة والذي ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فأجاب : « سقاية الناس » .

وكانت الأسبلة تبنى في مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معماري خاص بصنابيره المثبتة من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يستخدم كتّاباً لتحفيظ القرآن . وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثماني الدائري الهيئة ، تعلوه زخارف تشد الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبة (لوحة ٢٢) ، ويبدو في الطابع العثماني للسبيل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .

***

ثبت المراجع العربيـــة

١ - ابن دقماق : كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع - المطبعة الأميرية ببولاق عام ١٣٠٩هـ .

٢ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . المدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .

٣ أحمد فكري : مساجد القاهرة ومداخلها . الجزء الأول . العصر الفاطمي . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

٤ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثاني - العصر الأيوبي .

٥ - أحمد فكري : المسجد الجامع بالقيروان - دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .

٦ - السيد محمود عبد العزيز : المآذن المصرية - نظرة عامة عن نشأتها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني - وزارة الثقافة والارشاد القومي - القاهرة ١٩٥٩ .

٧ - ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي الديني والعربي - الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن - الموسوعة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٨ .

٨ - حسن فتحي : العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط - محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .

٩ - حسن فتحي : القاعة العربية في المنازل القاهرية : تطورها وبعض الاستعمالات الجديدة لمبادئ تصميمها - من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة - ألفية القاهرة - مارس - ابريل ١٩٦٩ - مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .

١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث الفردوس الموعود - الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .

١١ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية - عصر الولاة - المجلد الأول - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .

١٢ - سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون - دار المعارف .

١٣ - كمال الدين سامح : العمارة الاسلامية في مصر - الألف كتاب رقم ٢٥٣ .

١٤ - محمد صبري شهيب : محمد علي غازي . ك. أ. س. كريزويل - محمد عبد الفتاح وآخرين فنيين : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية الى سنة ١٣٦٥هـ (٦٤١م - ١٩٤٦م) - طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ - تصدير كريزويل سنة ١٩٥٤ جزء أول وجزء ثاني .

١٥ - يحيى الخشاب : نظام الملك والمدارس النظامية - مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية - العدد الخامس ١٩٧٥ .

* * *

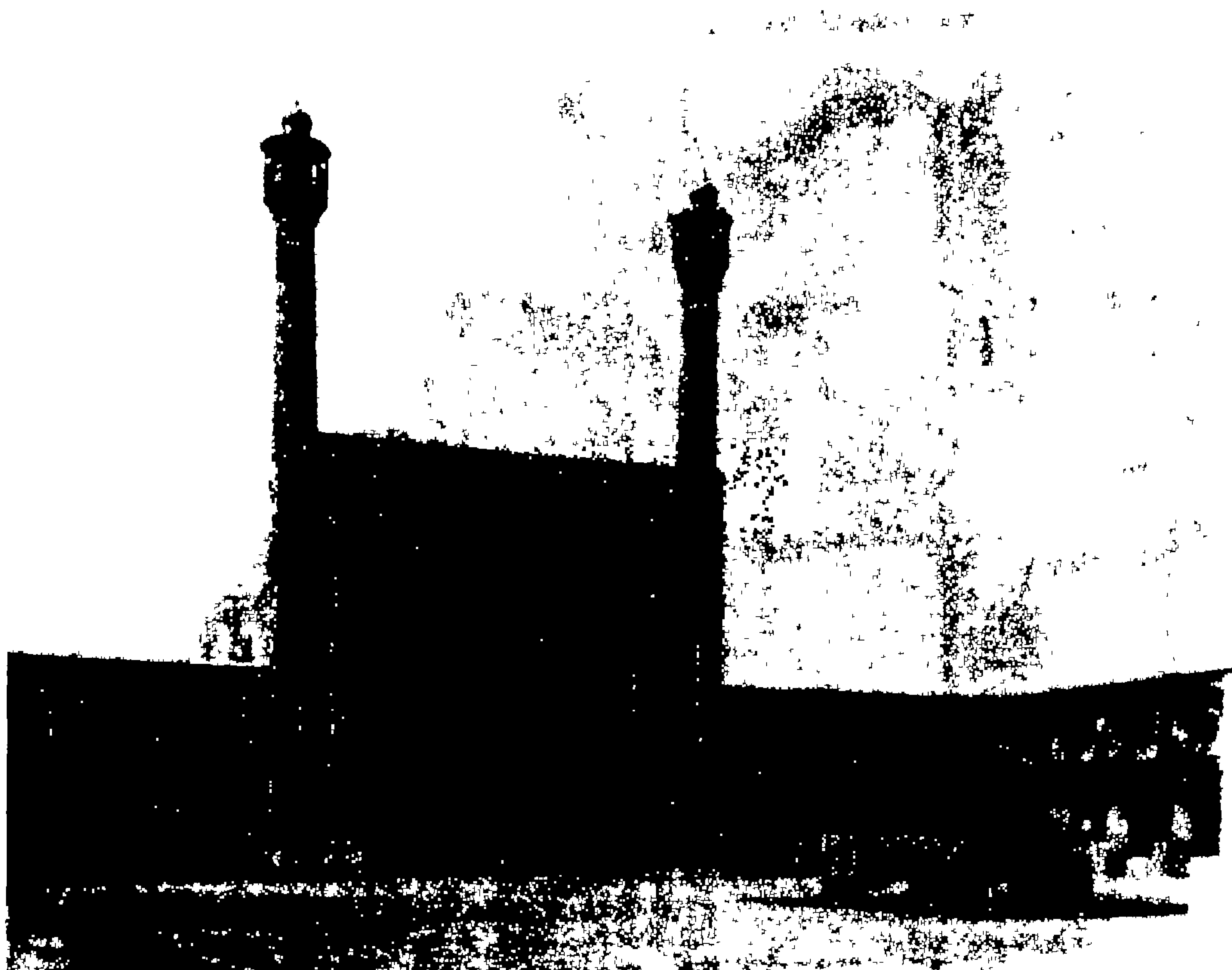


لوحة (١) :
« قطب منار في دلهي - الهند .
مئذنة جامع قطب الدين أيبك .



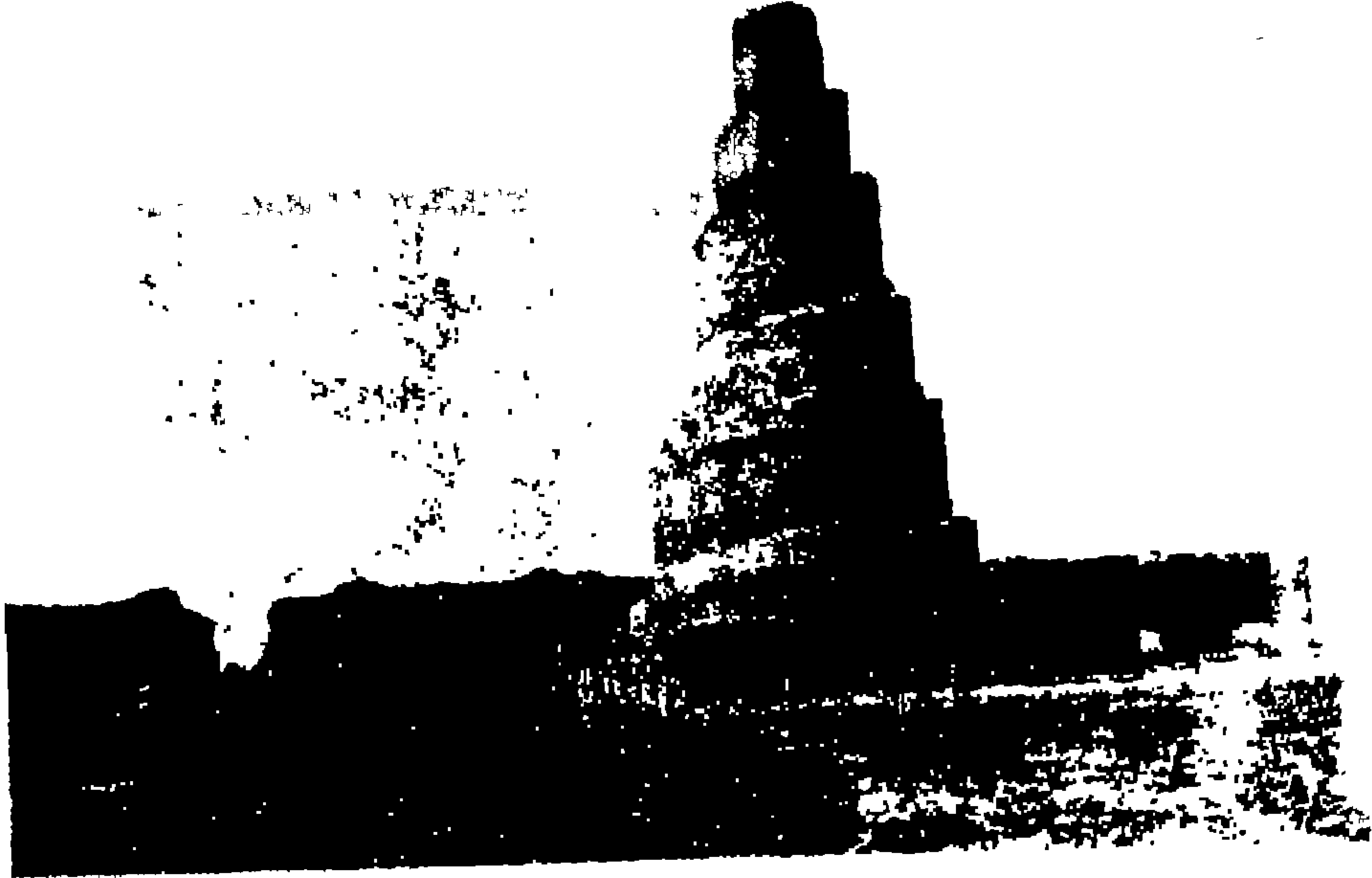
لوحة (٢) .

مدخل بيت بمدينة كانو على شكل تلقي يجمع بين سمات الانسان والحيوان فكأن الباب خطم حيوان .



لوحة (٢) .

مسجد شاه بأصفهان : الصحن والايوان ، وتبدو الكسوات الخزفية التي ميزت مباني العصر الصفوي .



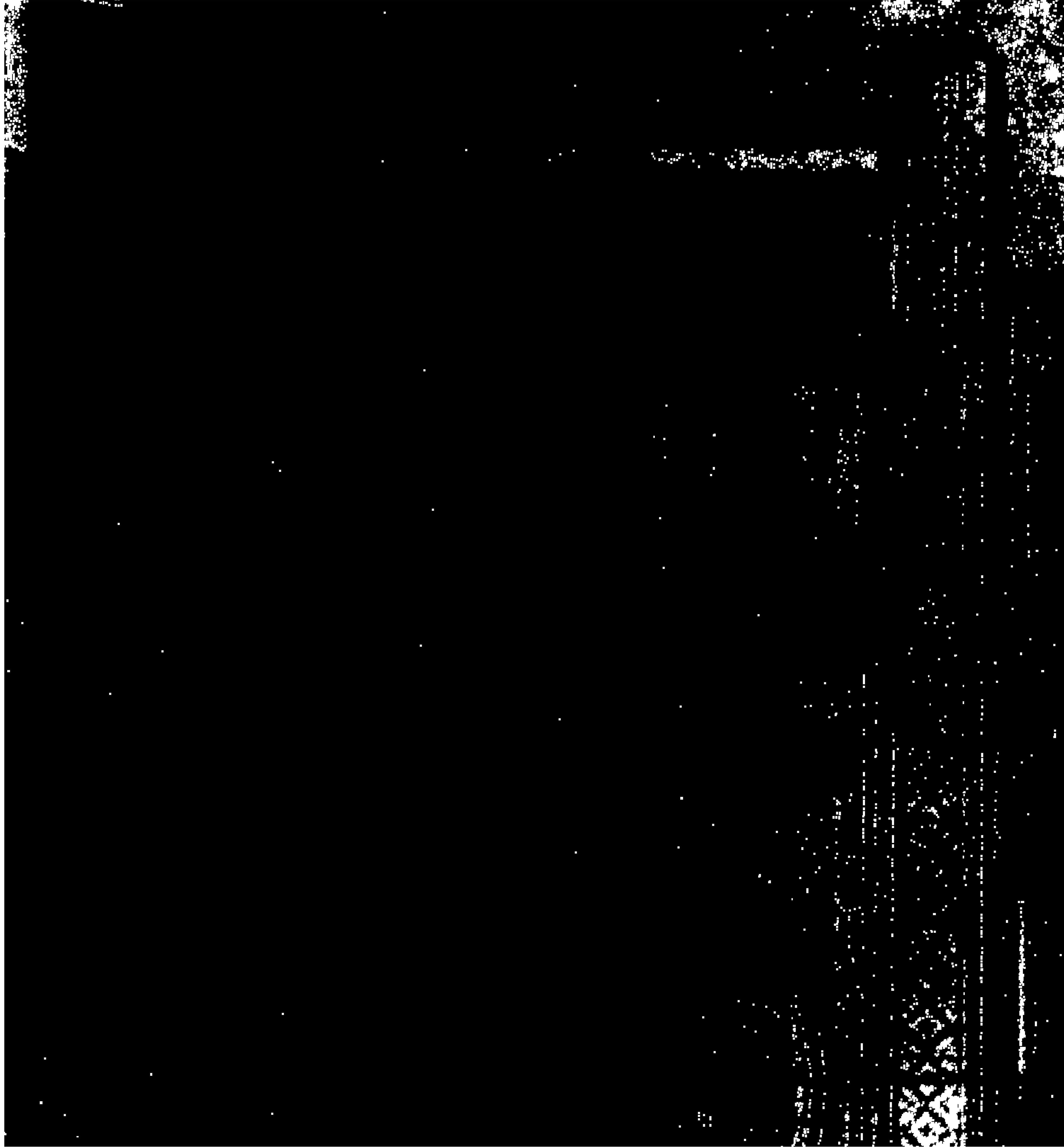
لوحة (٤) .
الملوية : جامع سامراء بالعراق .



لوحة (٥) .
مسجد آيا صوفيا بمآذنه في استنبول .



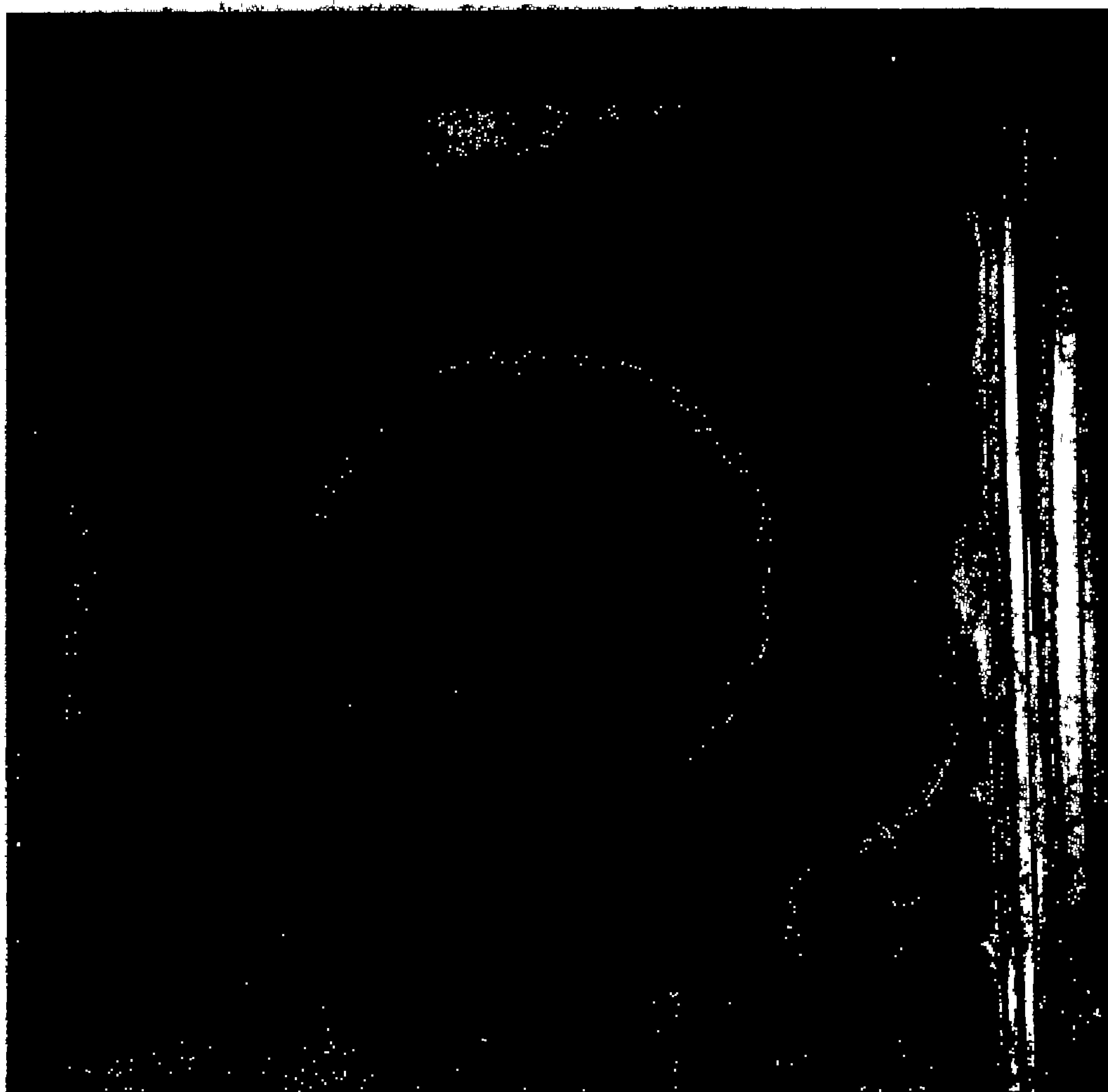
لوحة (٦).
منظر عام للمسجد الأموي بدمشق.

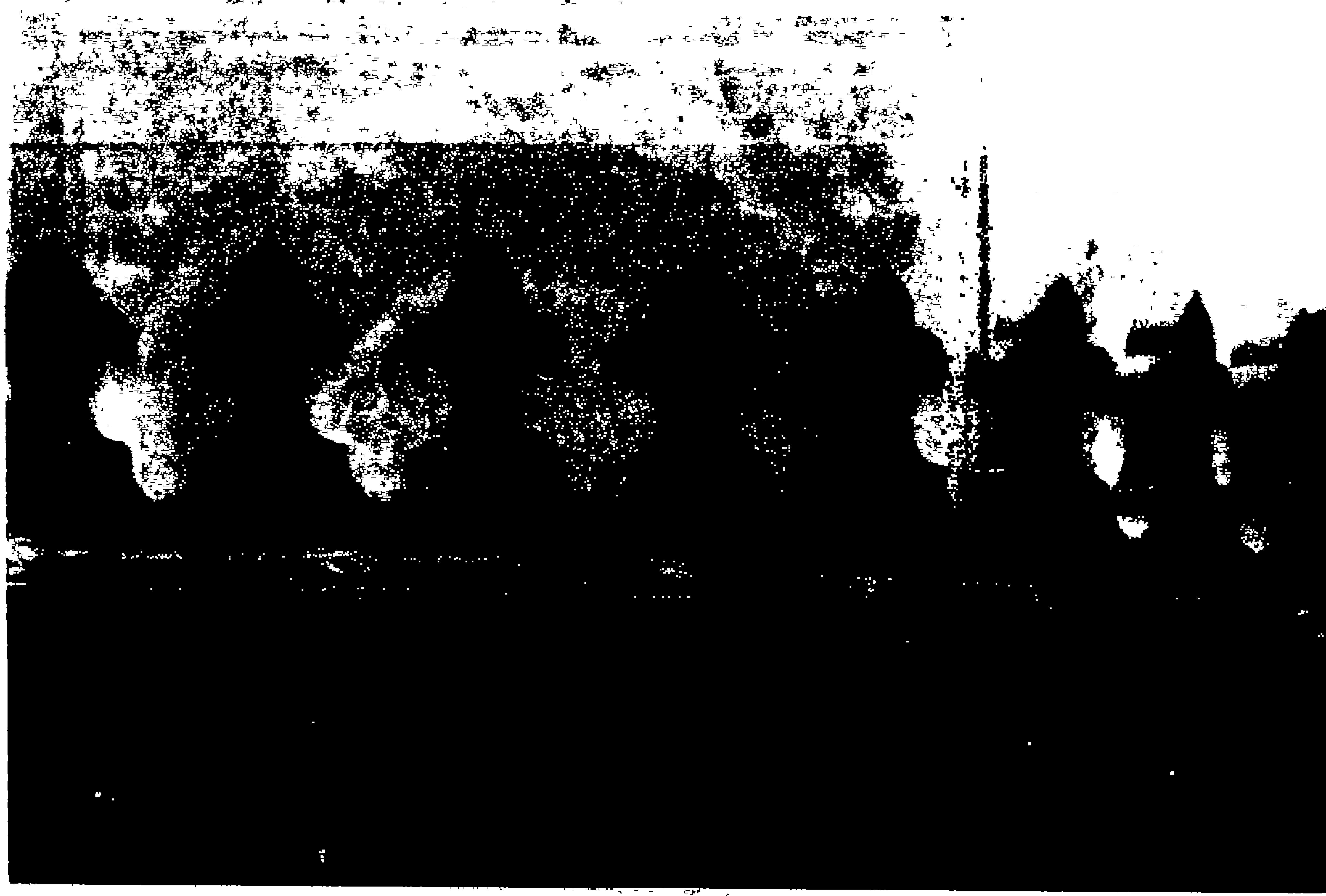


لوحة (٧) .

مسجد قرطبة بالأندلس بوابة الواجهة الشرقية .





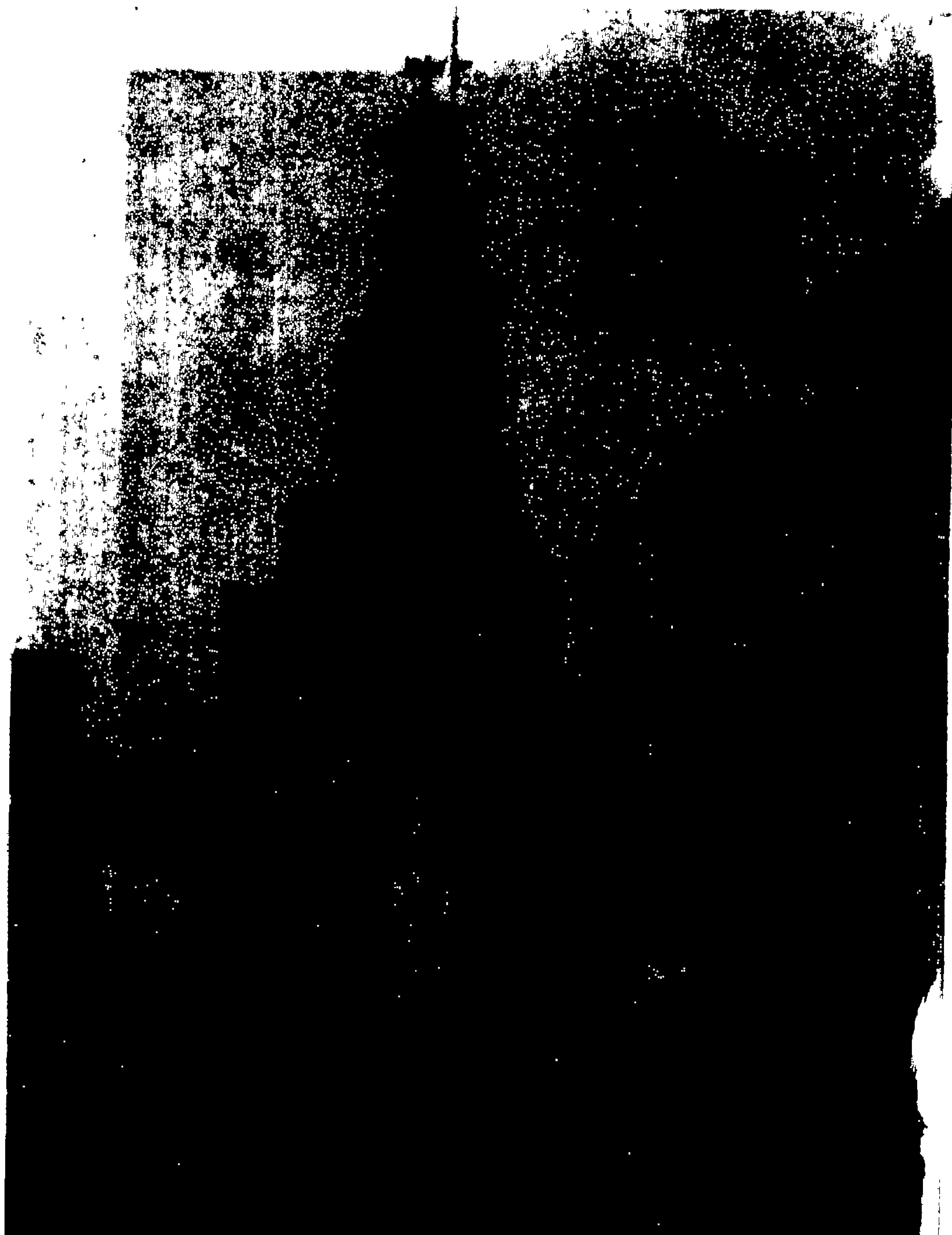


لوحة (١٠)

عرائس (شرافات) الجامع تاج لجدران الصحن ـ توحي بالربط بين الأرض والسماء والوصل بين الخالق والمخلوق .



[illegible]



لوحة (١٣)

مئذنة ابن طولون : لوحة مطورة عن هاي .



لوحة (١٣) .
مسجد ابن طولون ، شباك من الجص [illegible]
تصوير عبد الفتاح عيد .



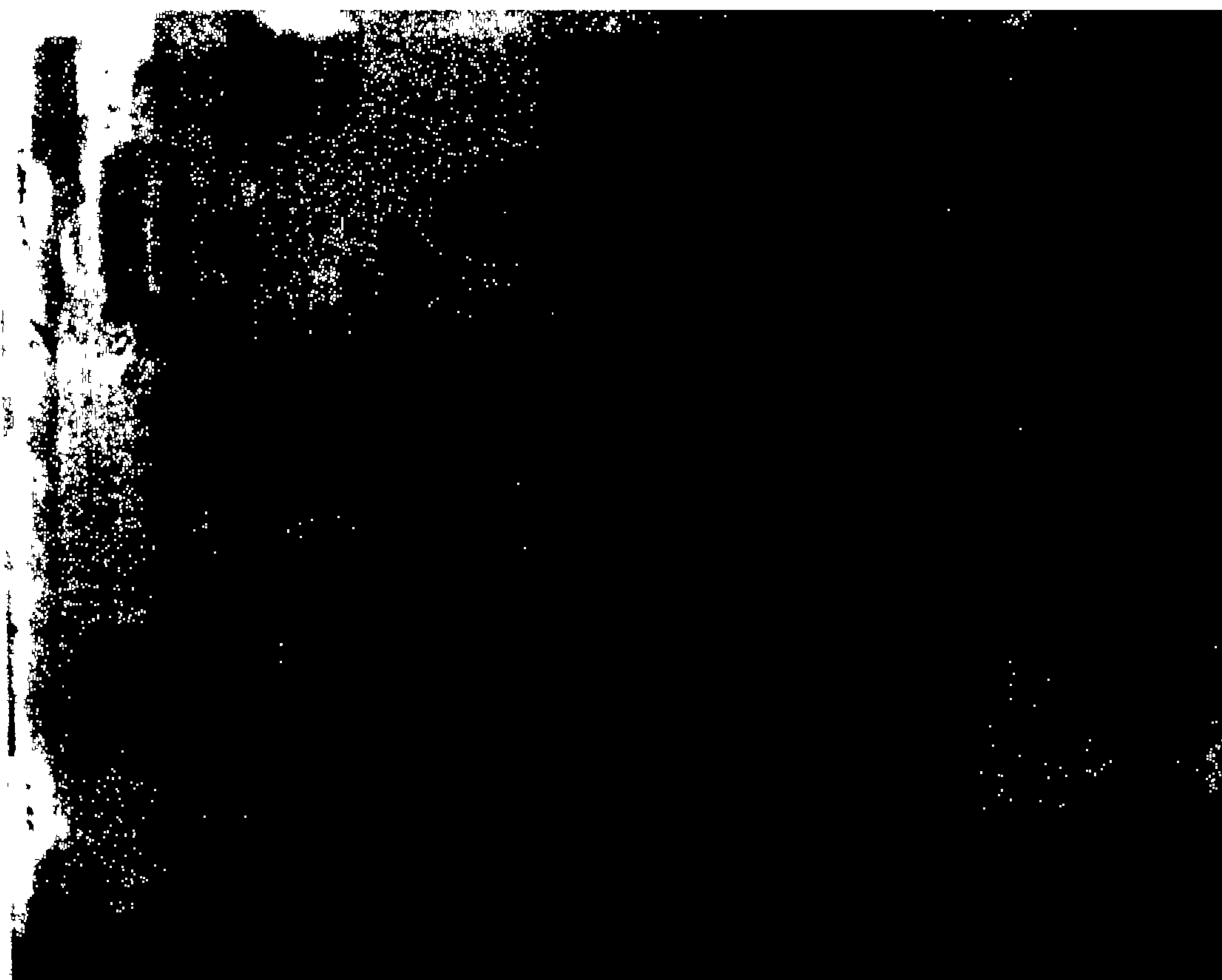
لوحة (٢٤) .

مسجد ابن طولون ، شباك من الجص في الزجاج الملون ، زخارفه ذات تنسيق منحني الخطوط - تصوير عبد .

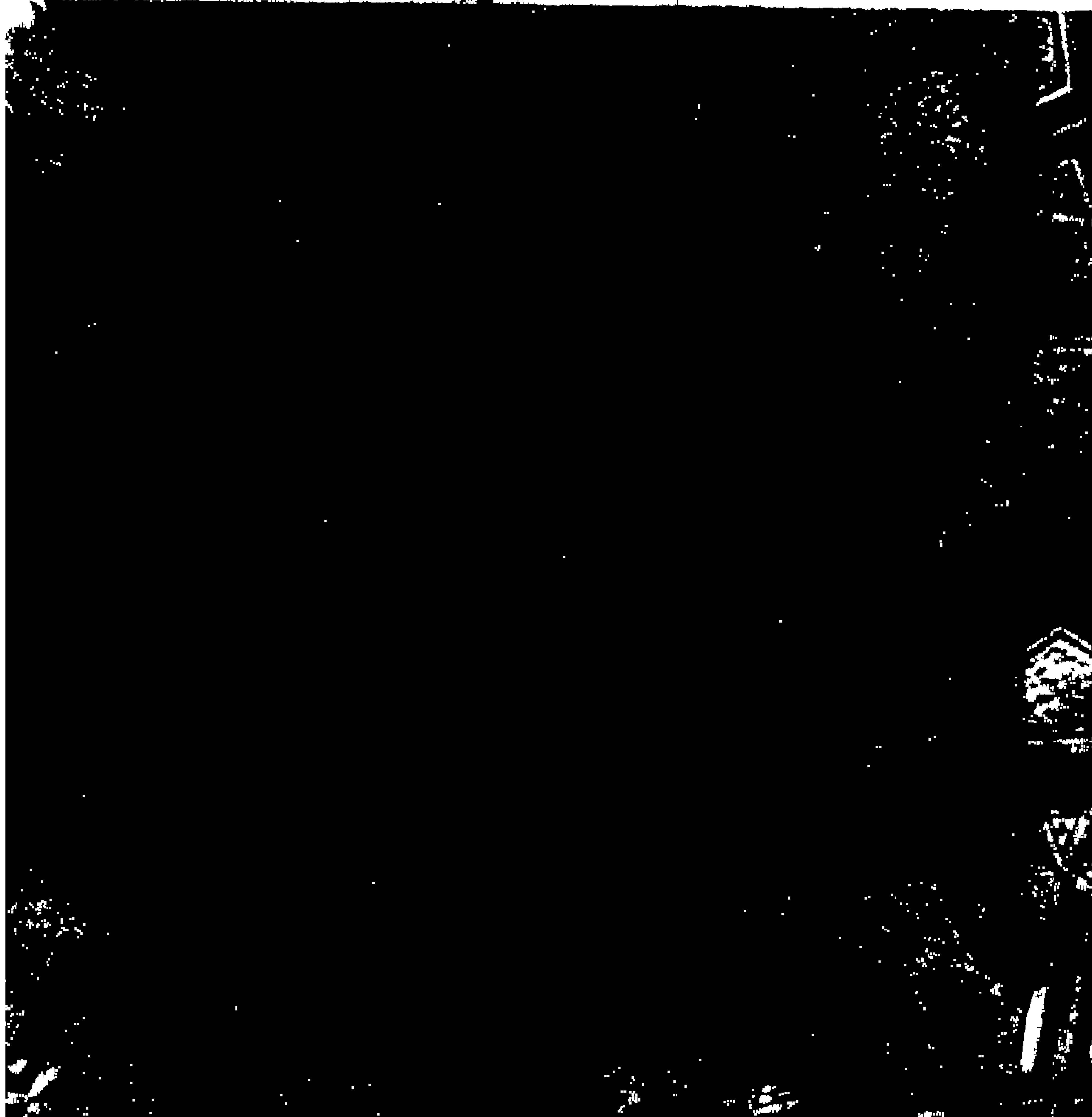


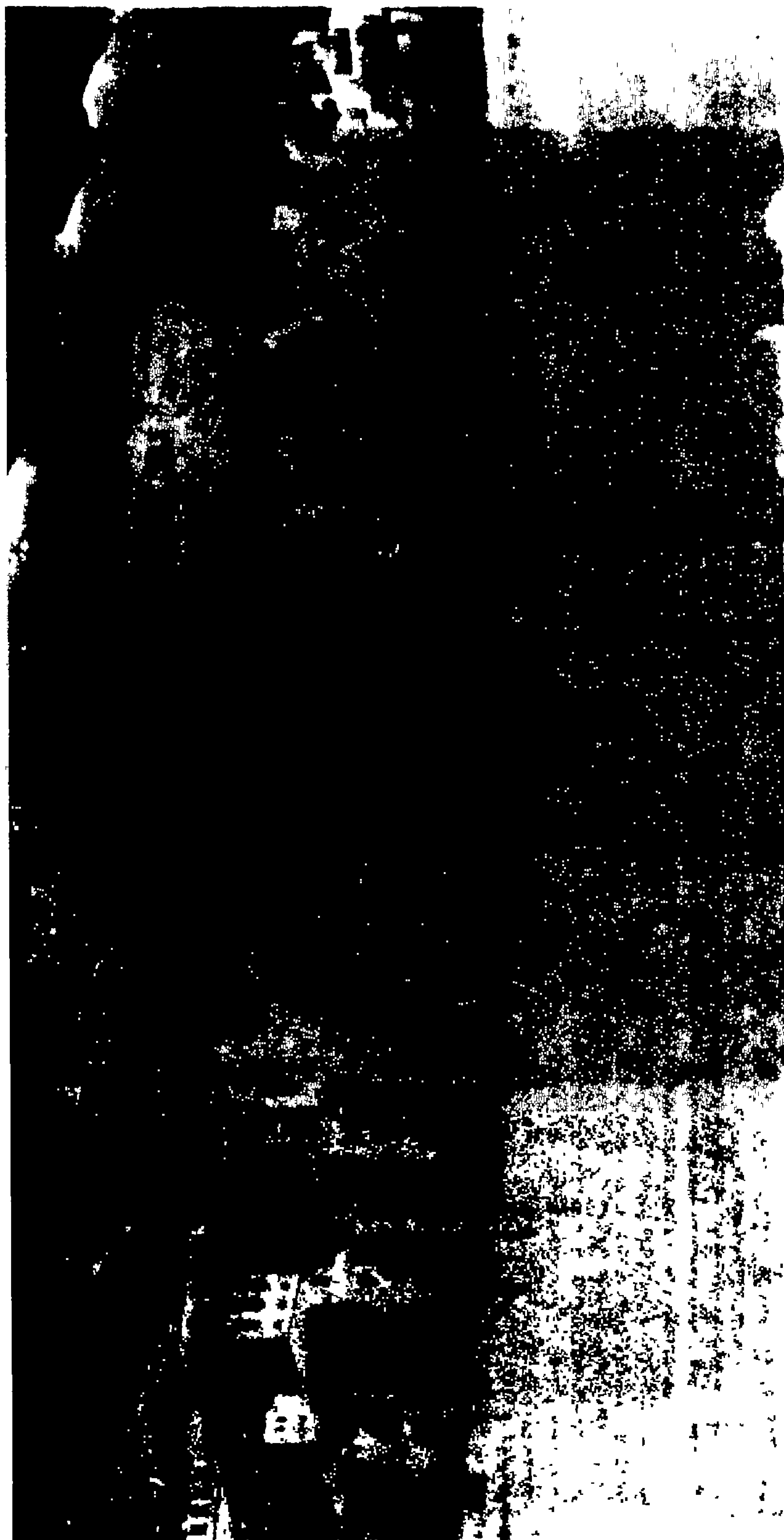
لوحة (١٥) .

مسجد ابن طولون : عقود احدى الظلات المطلة على الصحن ، ويلاحظ ان الزخارف المتموجة تزين بطون العقد دون تكرار - تصوير عبد .

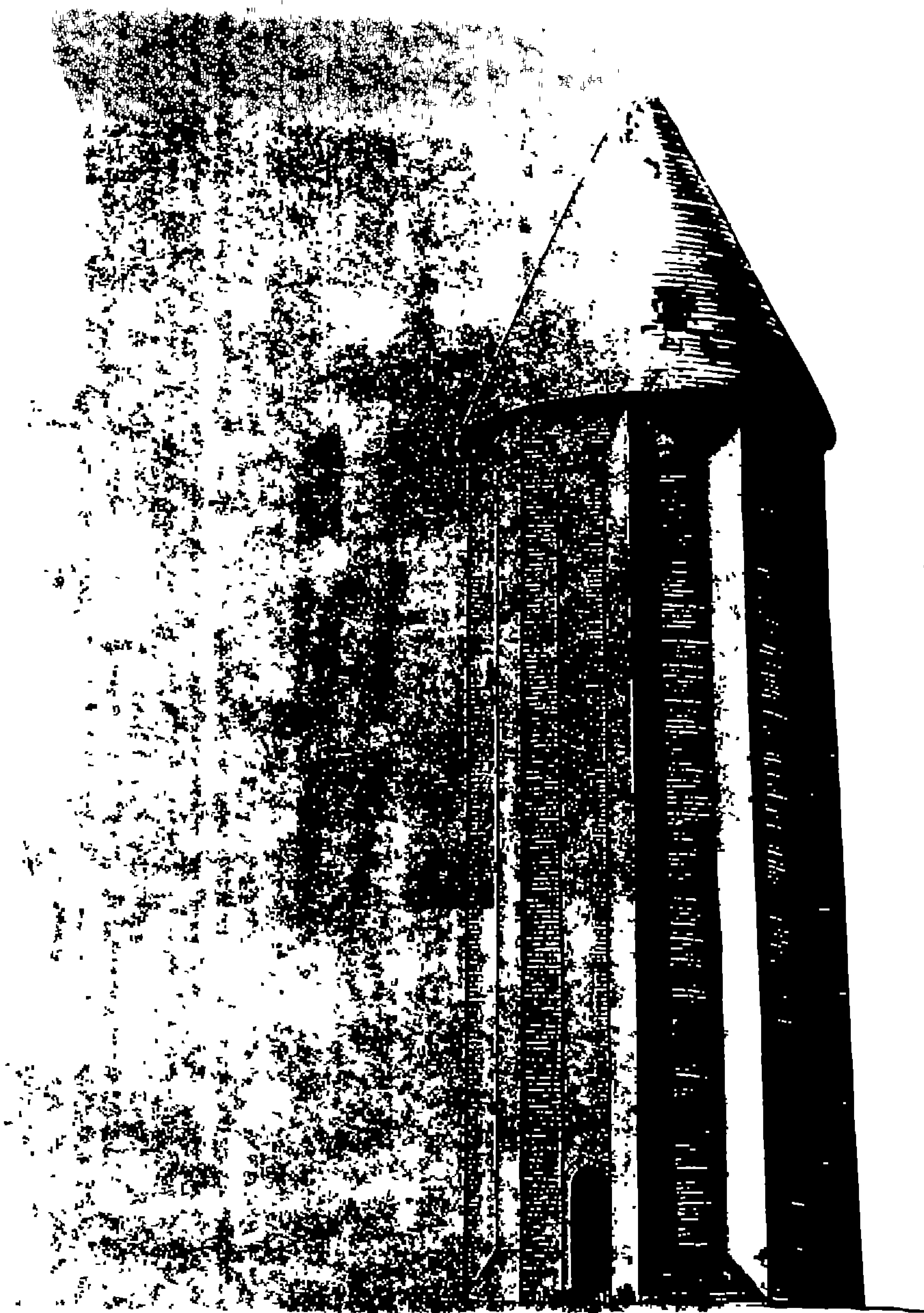


لوحة (١٦) .
ضريح قلاوون .



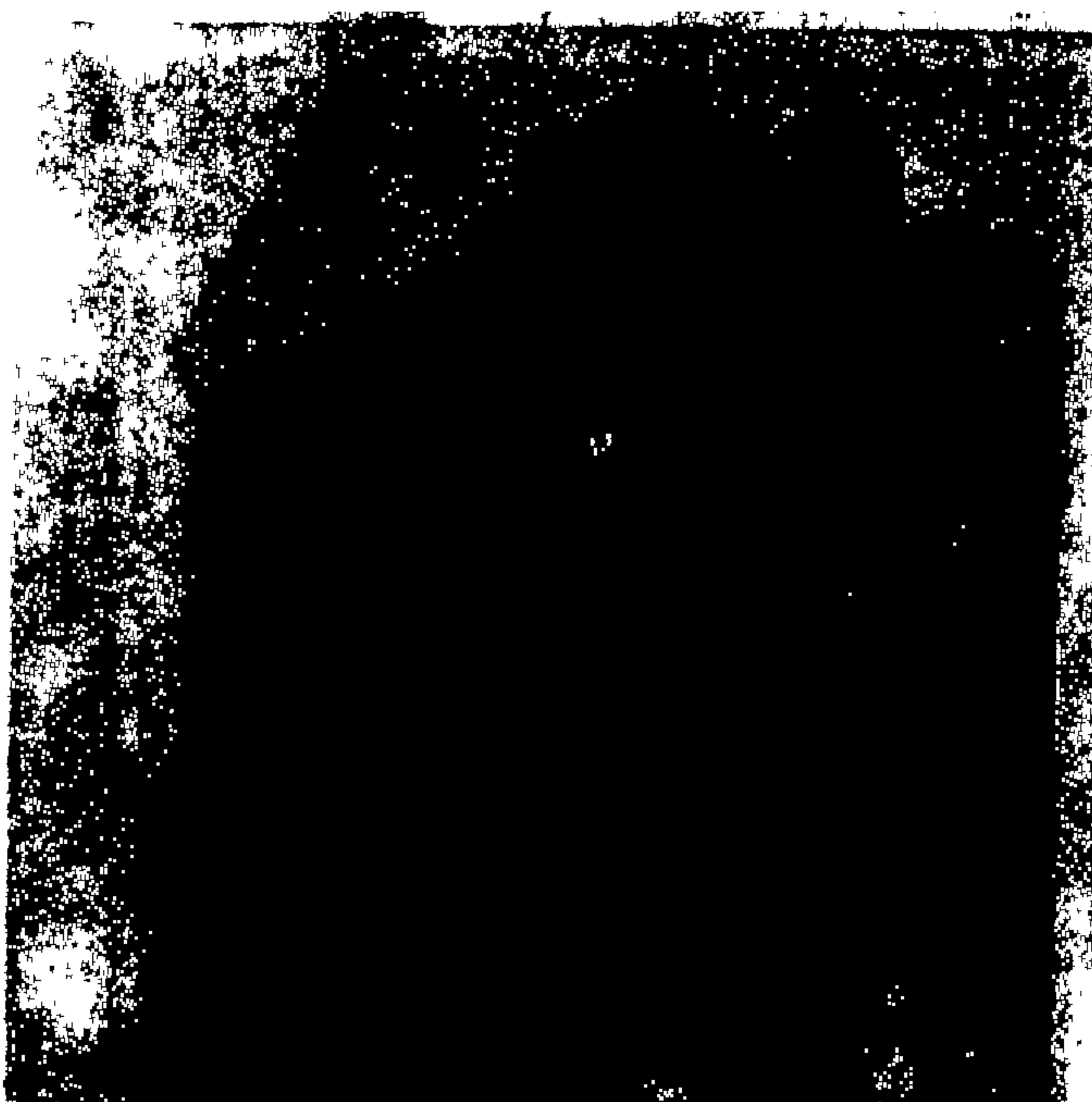


مدرسة وجامع السلطان حسن ، لوحة مطبوعة لديفيد روبرتس .
لوحة (١٨) .



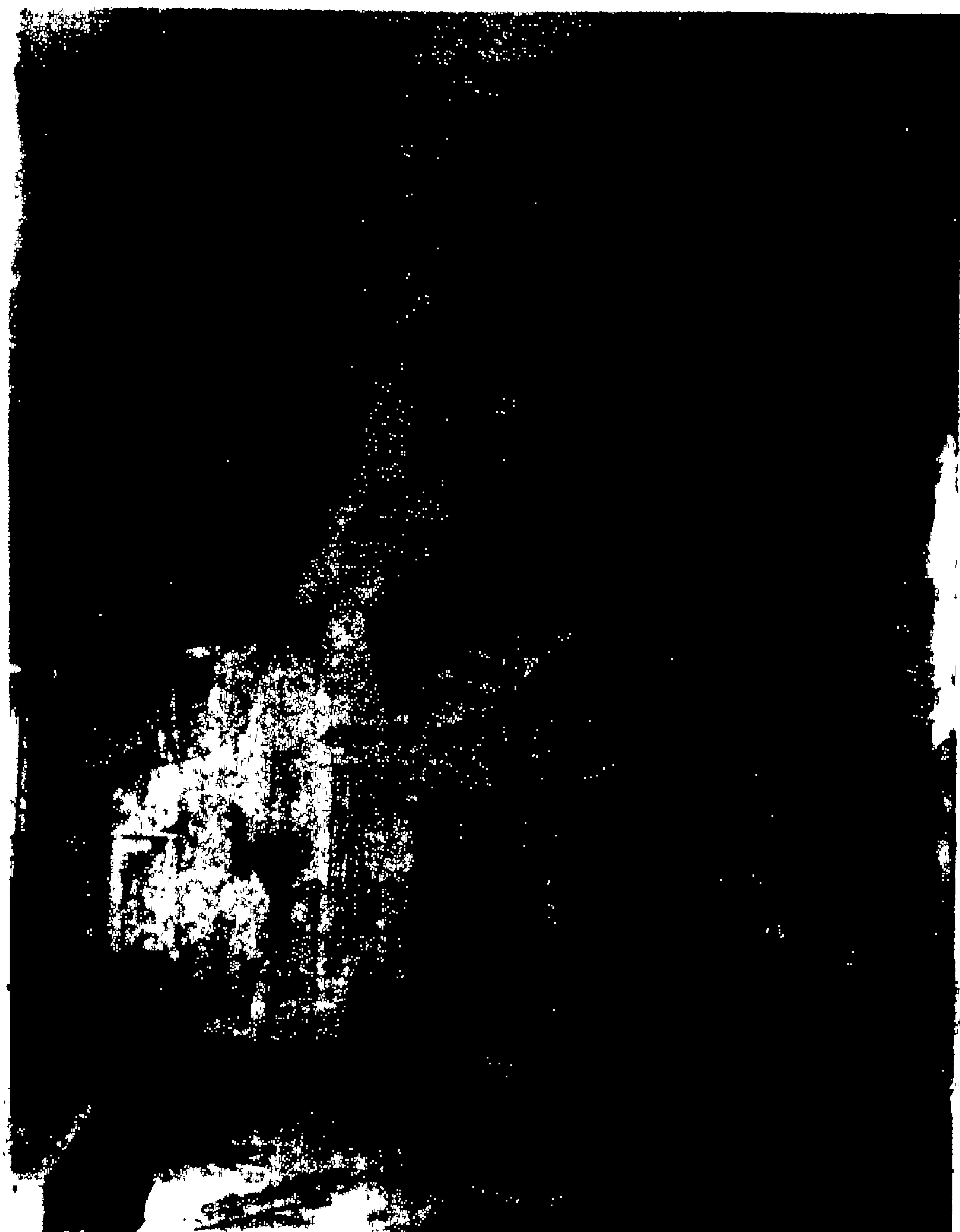
لوحة (١٩) .

جرجان : ضريح جنبادي قابوس .



السلطانية : مقبرة خورنا بقناة (أوبلجيتو) تصوير كاتب هذه السطور .





لوحة (٢٢) -

سبيل البدوية - لوحة محفورة عن هاي .

الحركة الفنية في أمريكا

أحمد محمود مرسي

لمدينة نيويورك جاذبية خاصة تخلب لب وأفئدة الفنانين . ومن بين مفاتنها وعوامل الجذب اليها المتاحف والجاليريهات الخاصة ، واحتشاد الفنانين العاملين في شتى مجالات الابداع ، وتحدي أحدث الثقافات وأشدها حيوية ، ووجود جمهور ذي وعي فني ، وتوفر عدد كبير ومتنوع من الوظائف التي لا تقتضي التفرغ الكامل ، مما يمكن الفنانين من كسب لقمة الخبز دون أن يستنفدوا الوقت والجهد اللازمين للانتاج الفني .

ولا غرو اذن أن تؤدي كل هذه العوامل الى بزوغ مدرسة نيويورك كنتيجة طبيعية بدون تخطيط مسبق مرسوم . فقد نشأ عن لقاءات الفنانين ذوي الميول الطليعية ، عن طريق المصادفة في بداية الأمر ، ما يشبه شبكة فضفاضة من المعارف . وقد أدى نشوء هذه الشبكة بدوره الى تنظيم « مشهد » فرض نفسه على عدد من أماكن الاجتماع شبه العامة والعامة . ويقول « زوباس Dzubas » وهو يسترجع تلك الحقبة « ان الضغط الهائل للعالم الاجتماعي المحيط بنا كان الدافع وراء نمو « جيتو » الفنانين ، على حد قول « موذرويل Motherwell » ، ولكن الفنانين تقاربوا لأسباب أخرى غير الاغتراب عن المجتمع الأمريكي . فقد كانوا يتقاسمون تقريبا حساسية مشتركة ، ووعيا بما قضى نحبه وما ظل على قيد الحياة في الفن ، ومن ثم ، فقد مثلوا الجمهور الأوّلي لعمل بعضهم الآخر . كما كانوا يجتمعون بصورة متقطعة لمجرد الرغبة في التلاقي ، وقد أشارت المذكرات التي تؤرخ لهذه الحقبة الى الحفلات المتكررة ، ووجبات الطعام المتقاسمة - والمرح والاستمتاع والتواصل . والى جانب ذلك ، كانت هناك حاجة جماعية الى الشعور بالطمأنينة والحاجة الى البوح بمشاعر القلق الى الأقران والنظراء ويقول روبرت روشنبرج Rauschenberg إن الظهور في تجمعات

الفنانين كان شيئا هاما لأنه كان يتيح للمرء أن يظهر وجهه على أمل التعرف عليه كفنان .

وأهم من كل ذلك ، الرغبة في تبادل الآراء ، والذود عن فرضيات المرء الجمالية وترويجها ، كما كان الكشف عن خواطر ومشاعر المرء الباطنة ، هو الأسلوب اللفظي الذي كانت نبرته تتسم بالعدوانية . ويتذكر زوباس هذه العملية باعتبارها « نوعا من البحث المتبادل . وكان البحث يجري بصورة فردية ، ولكن عندما تكون في جمع من الناس ، تشعر بأن هناك عملية نماء ديناميكية . . . لقد كانت تلك العملية هي التي ربطتنا ببعض . . . ذلك الدفع الذي لم يتحدد أو يأخذ مساره بعد[1] . وقد ساعدت المقابلات الشخصية وتبادلات المعتقدات الراسخة الدائمة على نشوء وسط تغذيه استرجاعية دائمة ووعي متبادل وجدل جاد ، بطبيعة الحال . فهذا التعليق المستمر من جانب فنانين وأشخاص يحترمهم الفنانون كان يعطي للعمل الفني قيمة على الأقل لأنه كان يشير الى أن العمل قد شوهد وعومل بجدية ، وكان له آثار ، وكانت الحاجة الى النقاش من الالحاح بمكان ، حتى إن المحادثات الخاصة في مراسم ومساكن الفنانين ، أو حتى في الحانات والمطاعم التي كانوا يرتادونها ، لم تكن تبدو مناسبة ، فشكّل الفنانون محافل يستطيعون أن يواجهوا فيها جمهورا ، يتألف أساسا منهم ، ولكنه يضم أيضا النقاد وأمناء المتاحف وأصحاب الجاليريهات وجامعي المقتنيات الفنية والأساتذة وطلاب السنوات النهائية بمعاهد الفنون ورواد الطليعة في الفنون الأخرى .

وبإبداء الاهتمام والحماس ، دعم الجمهور الفنانين وأسهم في إقبالهم على الانتاج بحرارة وتوهج وقد كانت الطاقات التي ولدت الحوار شبه العام ، وتولدت عنه ، وما تنطوي عليه من احساس بالمجتمع الحيوي ، كانت مبهجة للمساهمين الى حد أن معظمهم كانوا يدركون أنهم شهود ظاهرة نادرة ، ثقافة حية وأمريكية .

لقد نظم فنانو الطليعة في نيويورك أنفسهم بسهولة نسبية لأن معظمهم كانوا يعيشون في نفس الحي في مانهاتن : منطقة منخفضة الايجارات في قاع المدينة بمانهاتن ، داخل وحول حزام بين الشارع الثامن والشارع الاثنى عشر ، شمالا وجنوبا ، وبين الطريقين الأول والسادس على الجانبين الشرقي والغربي ، وقد أطلق على هذه المنطقة فيما بعد الشارع العاشر حيث إن امتداد هذا الشارع بين الطريقين الثالث والخامس كان يمثل طريقا لوسط المنطقة . وفي هذا الشارع وحده ، في سنة ١٩٥٦ ، كانت توجد مراسم عدد كبير من الفنانين ، من بينهم جولد برج Goldberg ، وجستون Guston ، وكون Kohn ، ودي كونينج De Kooning ، وريسنك Resnick ، وفسينت Vicente . وعندما كون فنانون شبان في منتصف وأواخر الخمسينيات جاليريهات تعاونية كانت معظمها تقع في نفس الشارع جاليريهات تاناجر Tanager ، وكامينو Camino ، وبراتا Brata ، وايريا Area ، ومارش March . ولم يكن يعيش ويعمل ويعرض عدد كبير من الفنانين في المنطقة المحيطة بشرقي الشارع العاشر فحسب ، ولكن أماكن تجمعهم كانت على مسافة خطوات من هذه المنطقة : حانة شارع سيدر والكلوب ، ومدارس الفن التي تبنت الحداثة : مدرسة هوفمان Hofman ، ومدرسة اميدي أوزنغانت ، ومدرسة موضوعات الفنان The Subjects of the Artists ، وقسم التربية الفنية بجامعة نيويورك

(١) مقابلة أجراها ايرفينج ساندلر مع زوباس .

ومحترف ستانــلي ويليام هــايتر رقم ١٧ (Stan-ley William Hayter Atelier 17)

وقـد ساعـد القرب الجغرافي على التبـادل الـدائم لزيارات المراسم التي كانت بمثابة الشبكة التي نسجت مجتمع الفنانين وحثت على الالتقاء في أماكن عامة وقد بدأ الجيل الأول العملية ، وسرعان ما أشركوا طلابهم والفنانين الشبان في نشاطاتهم . وفي خريف ١٩٤٨ ، أنشأ موذرويل وبازيزتس - وروثكو ودافيد هير (انضم اليهم فيها بعد نيومان) مدرسة « موضوعات الفنان » في شقة بالمبنى رقم ٣٥ شرقي الشارع الثامن . ولتوسيع تجربة طلابهم ، كانوا يدعون فنانين آخرين للتحدث الى الطلاب في أمسيات الجمعـة ، وكانت هـذه الجلسات تفتح للجمهور . وكـان يحضرهـا كل المهتمـين بالفن الطليعي ، وقد أغلقت المدرسة في شهر مايو ١٩٤٩ ، واستأجر المكان ثلاثة أساتذة بادارة التربية الفنية بجامعة نيويورك - روبرت ايجلهارت Robert Iglehart ، وهيل وودروف Hale Woodruff ، وتوني سميث Tony Smith - لتوفير مـراسم إضافيـة لطلابهم ، وكـان من بينهم جـودنـو Goodnough ، وليـزلي Leslie وريفرز Rivers ، وكان سميث أكثر هؤلاء الأساتذة نشاطا في الحقل الفني في نيويورك ، وأقربهم الى الفنانين وبصفة خاصة بولـوك Pollock ، ونيومـان Newman ، وروثكو Rothko ، وستيل Still ، وقد ألهمت أفكاره التـأملية عن التعبيـرية التجـريديـة Abstract Expressionism العديد من الفنانين الشبان . وبمساعدة عدد قليل من الطلاب ، وبصفـة خاصة جودنو ، واصل سميث محاضرات أمسية الجمعة بالمرسم الذي غير اسمه الى استوديو ٣٥ . وكان من بين المحاضرين بمدرسة موضوعات الفنان واستوديو ٣٥ جان آرب Jean Arp ، وبـازيـوس ، وكيـج Cage ، وجـوزيف كـورنيـل Cornell الـذي كـان يعـرض أفلامه ، وهربرت فيربر Ferber ، وفـريتز جـلارنر Glarner ، وجـوتـليـب Gottlieb ، وهـاري-هـولتـزمـان Holtzman ، وريتشـارد هـولسنبيـك Huelsenbeck ، ودي كونينج De Kooning، وموذرويل ، ونيومان ، ورينهارت Reinharadt ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، وروثكو . وكان آخر حدث لاستوديو ٣٥ مؤتمر مغلق استمر ثلاثة أيام في شهر أبريل ١٩٥٠ سجلت محاضر جلساته بالاختزال ، وقد حررها موذرويل ورينهارت وجودنو ، ونشـرت في كتاب « الفنانون المحدثون في أمريكا »[٢].

وفي أواخـر خـريف ١٩٤٩ ، أنشـأ دي كلونينـج وكـلايـن Kline ، وريـنهـارت وتـوركـوف Tworkov ، وأصـدقاؤهم في قـاع المدينـة ، ومن بينهم ريسنيك الأصغر سنا ، الكلوب Club الذي كان يسمى في بعض الأحيـان « نادي الشـارع الثامن » أو نادي الفنانين ، واستأجروا مكانا للاجتماع فيه بالمبنى رقم ٣٩ الكائن بشرقي الشارع الثامن (على مسافة بابين من استـوديـو ٣٥) . وقـد تحـول الكلوب الى بؤرة لنشاطات مدرسة نيويورك لأكثر من عقد من الزمن ، وكانت فعاليته الرئيسية مناقشات مجموعة تعقد في ليالي الجمعة ، ومناقشـات مائـدة مستديـرة جرت في ليـالي الأربعاء ، حتى عام ١٩٥٤ ، وقد دعي فنانون شبان الى عضوية النادي ، ومن بينهم على سبيل المثال روشنبرج ، وفرانكنثيلر Frankenthaler في نهاية ١٩٥١ ، وفي السنـة التـاليـة ، ليـزلي ، ولاري ريفـرز ، وجـوان ميتشيل ، وجريس هارتيجان ، وجولد نبرج . ولم يكن قد انقضى أكثر من عام على عضوية الموجة الأولى من

(٢) الفنانون المحدثون في امريكا - تأليف روبرت موذرويل وأد رينهارت (نيويورك : وتينون شولتز ، ١٩٥٢) .

الفنانين ، حتى طلب اليهم في عام ١٩٥٢ الاشتراك في مجموعات المناقشات بليالي الجمعة ، وقد شكلت مجموعة خاصة بالتعبيرية التجريدية من الأعضاء فريليشر Freilicher ، وهارتيجان وليزلي وميتشيل وأوهارا وريفرز ، وكان يدير المناقشة جون مايرز Myers . وقد تناولت مناقشات الكلوب كل القضايا الجمولية التي يمكن تصورها ومع ذلك فقد كانت هناك موضوعات متكررة ، وكان أكثرها مناقشة وأساسا هوية المجموعة وماهية التغييرات التي طرأت على مدرسة نيويورك مع تقدم الخمسينيات ، والجدير بالذكر أن مسألة مجتمعهم المتنامي والمتغير لابد قد شغلت كلا الجيلين الأول والثاني . وكانت المعلومات التي تنقل الى أعضاء النادي الجدد مفيدة لهم ، ولكن الأهم من ذلك أنها كانت تتيح الفرصة للقاء ومصادقة أقرانهم الأكبر سنا ، رواد التعبيرية التجريدية ، وفناني جيلهم .

وكانت أكبر مجموعة فنانين بالنادى وأكثرهم نشاطا المجموعة التى كانت تلتف حول دى كونينج ، ومن ثم فقد حظيت الأساليب الانمائية بأوفر قسط من الاهتمام ، بالرغم من أن عضوية النادى كانت متنوعة الى حد احتواء أى موقف جمالي .

وفي نهاية ١٩٥٢ ، بدأ يقل تردد الجيل الأول على النادي ، بينما أخذت أعداد متزايدة من الفنانين الشبان تنضم الى عضويته . وفي عام ١٩٥٥ ، عين جيل الفنانين الثاني من أمثال براش Brach ، وستيفانللي Stefanelli في لجنة اختيار الأعضاء وهي اللجنة المسئولة عن إدارة النادي . وفي تلك السنة أيضا ، توقف نشاط فيليب بافيا وكان بمثابة المحرك الرئيسي ، واضطلع الفنانون الشبان الذين ينتمون الى الشارع العاشر بمسؤولية ادارة النادي الذي اتخذوا منه محفلا لهم وبصفة خاصة بعد أن عين ساندلر Sandler الذي نقل عن كتابة « مدرسة نيويورك » تاريخ هذه الحقبة ، مسؤولا عن برامج ليلة الجمعة في ١٩٥٦ .

وفي عام ١٩٥١ قرر عدد كبير من أعضاء النادي المؤسسين عرض أعمال مدرسة نيويورك في التصوير والنحت على الجمهور . وقد طلبوا الى ٦١ فنانا أن يقدم كل منهم عملا واحدا ، وخزنت جميع الأعمال المقدمة في مخزن شاغر بشرقي الشارع التاسع . وأطلق على هذا الصالون معرض الشارع التاسع . وقد تضمن أعمال ١٣ فنانا شابا على الأقل ، من بينهم فرانكنثيلر Frankenthaler ، وهارتيجان Hartigan ، وايلين دي كونينج وروبرت دي نيرو وستيفانللي وجولد برج ، وكان اشتراك هؤلاء الفنانين يعني أن الجيل الثاني قد دعي من جانب أقرانهم الأكبر سنا للاشتراك على قدم المساواة ، تقريبا في نشاطات جماعية . وقد اعتبر الفنانون أن معرض الشارع التاسع قد حقق قدرا من النجاح يكفي للتفكير في معرض آخر ، وفي سنة ١٩٥٣ قاموا بتنظيم معرض في جاليري ستابل Stable ، ثم تحول المعرض الى حدث سنوي حمل اسم « سنويات ستابل » . وكانت المعروضات تختار بواسطة لجان من الفنانين تنتخبهم لجنة السنة السابقة . وفي عام ١٩٥٦ ، بدأ الجيل الثاني ، وبصفة خاصة الأعضاء الذين كانوا ينتمون الى الشارع العاشر ، يهيمنون على لجان الاختيار كما فعلوا بالنسبة لادارة النادي .

وفضلا عن « النادي » كانت « حانة سيدار » القريبة من ساحة الجامعة التي تقع على مبعدة من الشارع الثامن ، الملتقى الذي يتجاذب فيه الفنانون الأحاديث الخاصة ، وكان الفنانون وأصدقاؤهم - وبصفة خاصة أولئك الذين كانوا يعيشون في قاع المدينة - يستأنسون بديكور الحانة الذي كان يميل الى اللون الرمادي الكابي . حتى إنهم إستطاعوا أن يقنعوا صاحب الحانة

بالعدول عن قرار كان قد اتخذه لتجديدها . فقد اعتبروا أن ذلك الطابع المحايد كان بمثابة علامة الجدية ، وهو ما كان يتفق مع تصورهم للفنان « كخالق » وليس « كعائش خلاق » ، سواء بأسلوب البوهيمية ، أو عالم « الموضة » ويضاف الى ذلك ، أن ديكور حانة سيدار الكابي قد أثنى البوهيميين بقرية جرينتش Green-wich village والمتسكعين بطريق ماديسون عن التردد على الحانة . ولكن الحانة لم تكن عادية بحيث تستخدم جهاز تليفزيون لاجتذاب سكان الحي . فقد أصر الفنانون على عدم دخول التليفزيون الى الحانة حتى لا يشوش على مناقشاتهم ، باستثناء أوقات اذاعة مباريات البطولة العالمية لكرة القدم حيث كان يسمح باستئجار جهاز تليفزيون ، وقد أذعن صاحب الحانة لرغبتهم . كما كان الفنانون الشبان يلتقون بنظرائهم في افتتاحيات المعارض بجاليريهات الشارع السابع والخمسين ، مثل بتي بارسونز Betty Parson ، وصمويل كوتز Kootz ، وسيدني جانيس Sidney Ganis التي مثلت الجيل الأول ، ثم أخذت مع مرور الوقت تنظم معارض لفناني الجيل الثاني .

لقد كان إحساس الجيل الثاني « بالأسرية » أقوى من إحساس الجيل الأول . ولكن عديدا من الفنانين التقوا في معاهد الدراسة وكونوا مجموعات خاصة بهم قبل دخولهم وسط مدرسة نيويورك . فقد واظب معظمهم على الحضور في مدارس بمنطقة قاع المدينة ، وبصفة خاصة مدرسة هانز هوفمان للفنون الجميلة . وفي خارج نيويورك ، كان الفنانون الشبان يلتقون بصفة أساسية بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة بسان فرانسيسكو ، وكلية بلاك ماونتن بكارولاينا الشمالية ، وعدة مدارس في باريس حيث كان الأمريكيون يتجمعون معا .

وقد درس عدد كبير من فناني الموجة الأولى على يد هوفمان ، ومن بينهم على سبيل المثال فرانكنثيلر ، وجودنو ، وكابرو ، وريفرز ، وستانكويتز Stankiewicz ، وكان من الطبيعي ـ نتيجة لالتقاء تلاميذ هوفمان يوميا في مدرسة صغيرة ـ أن تنمو وشائج وثيقة بقي كثير منها طوال العمر . ولكن هوفمان نفسه دعم ميولهم المشتركة . وكما ذكر أحد التلاميذ : « لقد حول فصوله ، من خلال قوة الشخصية ، الى مواقف طاقة استطاع التلاميذ من خلالها أن يتعلموا من بعضهم الآخر أكثر مما تعلموه منه »[٣] وقد استمر الشعور الجماعي خارج فصول المدرسة . وفي الواقع كان هذا الاحساس من القوة بحيث قامت مجموعتان ، مؤلفتان بدرجة كبيرة من تلامذة هوفمان السابقين ، بانشاء جاليريهات جديدة ، مثل الهانسا ، وكان يحمل اسم هوفمان ، ثم غير الى « جيمس » .

والتقى عدة أعضاء من فناني الجيل الثاني ، مثل جون تشامبرلين Chamberlain وكينيث نولاند وروشنبرج ، أثناء دراستهم بكلية بلاك ماونتن ، في كارولينا الشمالية . وكانت هذه المدرسة التجريبية ترمي الى إنجاز مشروعين ـ انشاء مجتمع يتقاسم الأفراد فيه أغراضا ومسؤوليات مشتركة ، وخلق مناخ يساعد على ازدهار فن رفيع « وكان برنامج كلية بلاك ماونتن من الابتكار ، وكان القائمون عليها من الابداع بحيث اجتذبت معظم فناني الطليعة في الأربعينيات والخمسينيات (حتى أغلقت في سنة ١٩٥٦)» وكثيرا ما شهدت الكلية مؤلفين موسيقيين مثل كيج Cage ، وستيفان وولب Wolpe ، ومصممي الرقصات مثل ميرس كانينجهام ، والمترجمة ماري كارولين ريتشاردز ، ومهندس المناظر باكمينستر فولر ، والناقدين اريك بنتلي

(٣) روبرت ريشنبرج Richenberg ، مؤسس تلامذة هوفمان .

ويـول جودمـان ، والشعراء ادوارد دالبـرج وأولسـون وكريلي ، وروبرت دانكان ، والمصورين الفوتوغرافيين هاري كالاهـان وآرون سيكاينـد ، والمعماري وولـتر جروبيوس . وفي مجال الفنون المرئية كانت الروح الرائدة الفنـان جوزيف البـرز Albers ، ولكن كـان يـزور الكلية طوفان من إلفنانين والنقاد من نيويورك بصـورة أساسية ، وبصفة خاصة أثناء الدورات الصيفية ، ومن بينهم موذرويل (١٩٤٥) ، ووبليم والين دي كونينج De Kooning) ، وثيـودوروس ستـامـوس ، وكليمنت جـرينبـرج (Greenberg ١٩٥٠) ، وكلاين Kline وتوركوف Tworkov (١٩٥٢) ، وفينست (١٩٥٣) .

وقد كون خريجو كلية بلاك ماونتن الذين أتـوا الى نيويورك مجموعتين فضفـاضتين : واحـدة كانت تـرتاد حانة شارع سيدار ، في معظم الأحيان بصحبة كلاين Kline ، والثانية كانت تلتف خلف المؤلف الموسيقي كيـج Cage ، وكانينجهـام الذي كـان يتعاون معـه كمسؤول عن المـوسيقـا منـذ ١٩٤٣ وتلتقي بصـورة متقطعة في أمسيات الموسيقا بمسكنه . أما دور كلاين فجدير بالتنويه لأن كثيرا من الفنانين الشبان قد تأثروا بـأسلوبه في الحيـاة . وفيـما يـلي وصف هـاري جـوخ Gough له :

« كان يحب احتساء البيرة في حانة سيدار والشاي في المرسم وكان يستـطيع أن يلعب دور المفتـون بنفسه أو المهرج ، ويقلد تيد لـويس ، ووالاس بيري أو الممثلة مـاي ويست ، ويتحـدث عن السجـاد والسيـارات الكلاسيكية القـديمة وخيـول جيريكـو ، والبيسبول ، وبارون جروس كان يحب الجاز ، وفاجنر كان نيويوركيا أصيلا ، ولكن كانت له جذور لم ينسهـا أبدا في ريف شرقي بنسلفانيا الرملي حيث مناجم الفحم . . . وكان في وسعه أن يتلاعب بالحياة حتى تصبح متعة ، ولكنه كان يؤمن بأن جميع الفنانين يعيشون في وحشة .

وكان ملايين على معرفة تامة بالفن ، وكان في وسعه أن يتحدث عنه بمعرفة واسعة وباستفاضة اذا أراد »[٤] .

وقـد مال تـلامذة بـلاك ماونتـين السابقـون ، ممن استلهموا كلاين وفناني الجيل الأول الآخرين ، الى تبني الأساليب الاثمائية ، أما الذين التفوا حول كيج ، منذ روشنبرج ، فقد تأثروا بجمالية كيج التي أخذ نفوذها في الاشتداد مع تقدم العقد . وفي سنـة ١٩٥٥ ، التقى روشنبرج بجونز Gohns الذي كـان يقع مـرسمه في نفس المبنى ، ولم يمض وقت طـويل ، حتى قـدمـه الى كيج . وقد توثقت علاقتهما الى حد أن الفنانين أنفقا من جيبيهما على تنظيم حفل شامل لموسيقا كيج .

وكان كيج ، قبل إقامة الحفل بعام ، يدرس مـادة التأليف الموسيقي بالمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية التي كان من تلامذتها كابرو kaprow ، وبعـد ذلك جورج برشت وآل هـانسن وديك هيجينـز وجاكسـون ماكلو . وقد شجع كيج تلامذته على التجريب في مجال المسرح . وسرعان ما انضم فنانون شبـان آخرون الى تلامذة كيج في نشاطاتهم . وزار أصدقـاء - من بينهم جورج سيجال Segal ، وجيم داين Dine ، ولاري بونز Poons - بعض فصوله . وقد تصادق داين الذي انتقل الى نيويـورك في ١٩٥٩ ، مع كـابرو وهـويتمان Whitman (الذي كان طالبا بجـامعة روتجـرز مع كابرو) ، وأولدنبرج Oldenberg ، ثم بعـد ذلك جونز وروشنبرج . وقد تأثر أولدنبرج بمحاضرة ألقاها

(٤) هاري جوج « التجريد الرومانسي لفرانز كلاين » مجلة Art forum عدد الصيف ٩٧٥ .

كابرو « بـالنادي » في ١٩٥٨ ، وبتمـاثيله التشخيصية المطلية بالقار ، وبمقال كتب عن بولوك (٥) وقد تقابل كـلاهما في تلك السنـة ، وقدم كـابرو أولـدنبـرج الى زمـلائـه . كـما تصـادق أولـدنبـرج مـع جـرومـز Grooms ، الذي عرض في ١٩٥٨ عمل أولدنبرج في نيويورك لأول مرة بمرسمه الذي حوله الى جاليري . وكانت مجموعة الفنانين الذين تأثروا بتـدريس كيج ، وقاموا بتنظيم أنفسهم في المجموعـة السمعية ـ المرئية لمدينة نيويورك ، يجتمعون في صباح أيام الأحد في مقهى بشارع بليكر Bleecker يعرف باسم « ابيتوم » حيث كانوا يمارسون التمثيل ويسجلون الملاحظات التجريبية على أشرطة ، وكانت هنـاك مجموعـة أخرى من فنـاني الجيل الثاني ، وقـد تعارف بعضهم عـلى الآخر أثنـاء دراستهم بمدرسة كـاليفورنيـا للفنون الجميلة ، بمـدينة سان فرانسيسكو . وقد أصبحت هذه المدرسة الفنية ـ تحت رعاية وجلاس ماكاجي Macagy خلال المدة من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ ـ واحـدة من أكثر المـدارس الفنية حيوية وتطلعا الى التقدم في أمريكا . وقد ألف ماكاجي بين مجموعة من المدرسين المرموقين ، ومن بينهم ستيل Still (من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠) ، وروثكو Rothko (في فصلي صيف ١٩٤٧ و ١٩٤٩) ، ورينهارت (في صيف ١٩٥٠) . وكان ستيل صاحب أكبر تأثير . فهو لم يقم بتدريس آلية التصوير ، ولكنه حاول أن يتحرر تلامذته من « الابتذال » والتقـاليد « لا أريـد أن يقلد فنانون آخرون عملي ـ إنهم يفعلون ذلك بالرغم من أني أحذرهم ـ ولا أريد منهم إلا أن ينتهجوا مثلي في الحرية والاستقـلال من جميـع التـأثيـرات الخـارجيـة المنحلة والمفسدة » . وقد ذكر جون شولر أن ستيـل Still قد نقل « فكرة أن الفنان لا قيمة لـه مالم يقبـل المسؤولية الكاملة عن أي شيء يفعله . . . » وكان اثنان من أشهر حـواريي ستيل ولاءً ارنست بـريجز ، وادوارد داجمـور Dugmore من بين فناني كاليفورنيا الذين انتقلوا الى نيويورك . وقد حقق كلا الفنـانين شـروط ستيل لفن رؤ يوي وموقفه الأخلاقي ودعوته الى تحطيم الأصنام في تفكير الجيل الثاني . وقد التقى عدد كبير من الفنـانين الذين استقروا في نيويورك أثناء دراستهم في باريس في أواخـر الاربعينيات وأوائـل الخمسينيات ، ومن بينهم نورمان بلوهم Bluhm ، وبول جنكنز Genkins ، والسـوورث كيلي Ellsworth Kelly ، ونـولانـد Noland .

وقد أسهم في تنظيم مجتمـع مدرسـة نيويـورك نقاد الفن : جـرينبرج Greenberg ، وهس Hess ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، والمؤرخ شابيـرو Schapiro ، وقـد دأب جميعهم على زيـارة مـراسم الفنانين والتقـريب بينهم . وكانت محـاضرات شـابيرو تجتذب معظم فناني الطليعة . وقد كان دوره كمعلم في تطوير الجيلين ملهما . وقد وصف كابرو انفعال الفنانين وهم ينصتون الى نقده لأعمالهم . وقد كان نصيرا كبيرا للفنانين الشبان الى جانب كونه مؤرخا غير عادي .

وكـان جرينبـرج مكتشف بولـوك Pollock ومن أوائل أنصار التعبيـرية التجـريديـة . وكانت مقـالاته النقدية المنشورة في « ناشون » و « بارتيزان ريفيو » تحظى بقدر من الانتشار والاحترام لم يبلغه ناقد آخر . بينما كان هس Hess أقـرب في العمر من أعمـار فناني المـوجة الأولى . وقد كتب أول مؤلف يتناول الجيل الأول(٦) . وقد شغل خـلال الخمسينيات منصب رئيس التحـرير التنفيذي لمجلة Art News التي كانت في ذلك الوقت

(٥) آلان كابرو ، تراث جاكسون بولوك ، Art News ، أكتوبر ١٩٥٨ ، صفحات ٢٤ - ٢٦ و٥٥ - ٥٧ .

(٦) Thomas B.Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New york: Viking Press, 1951.

أهم مجلة فن في أمريكا ، وكان مسؤ ولا الى حد كبير عن تحويلها الى صحيفة لأسرة مدرسة نيويورك بصفة عامة ، وبصفة خاصة للفنان دي كونينج وحلقته بقاع المدينة . أما الناقد روزنبرج ، فقلما كتب عن فنانين كأفراد ، ولكن مقالاته العامة ، وبصفة خاصة « مصورو الفعل الامريكيون » ركزت الاهتمام على التعبيرية التجريدية وأثارت الاهتمام بالجدل حول فرضياتها الجمالية .

وقد مالت الموجة المبكرة للجيل الثاني الى العرض في ثلاثة جاليريهات : جاليريهان تعاونيان ، جاليري شارع جين وهانسا ، وجاليري تجاري ، « تيبور دي ناجي » Tibor De Nagy ، وخلال وجوده من ١٩٤٤ الى ١٩٤٩ كانت عضوية جاليري شارع جين تكاد تفتقر على تلامذة هوفمان السابقين ، من أمثال بلين Blaine ، وريفرز Rivers . ولم يكن هؤلاء الفنانون ينتهجون جمالية مفردة ، ولكن « بلين » كانت المحركة الأولى . وفي أواخر الأربعينيات تأثر فنانو حلقتها بموندريان Mondrian ، وآرب Arp ، وليجيه Leger ، وخلال العقد التالي تحولت مع عدد من فناني شارع جين الآخرين عن الفن التجريدي الى التصوير التشخيصي ، متأثرين بصفة أساسية ببونار ، وسوتين ، وسيزان ، ودي كونينج .

وفي نهاية ١٩٥١ نظمت مجموعة من تلامذة هوفمان معرضا لأعمالهم في مرسم وولف كان Wolf Kahn ، وفيليكس باسيليس Pasilis ، الكائن برقم ٨١٣ برودواي ، وقد اتخذ المعرض اسمه من هذا العنوان . وقد تضمن أعمالا لمايلز فورست . وجريللو ، وباسيليس ، وكان ، ومولر ، وليستر جونسون ، وقد أثار المعرض حماس فورست ، وكان ، ومولر ، وباسيليس حتى إنهم قرروا أن ينشئوا جاليريا تعاونيا ، ووجهوا الدعوة لفنانين آخرين للاشتراك معهم ، ومن بينهم زملاء الدراسة جين فوليت Gean Follet ، وكابرو ، وستانكيوتيز Stankiewicz ، وفي ١٩٥٢ استأجروا مكانا لجاليري في شرقي الشارع الثاني عشر وأطلقوا عليه اسم « هانسا » Hansa « اسم استاذهم » ، وفي ١٩٥٤ نقلوا الجاليري الى أعلى المدينة جنوبي « سنترال بارك » ، وكان عدد الأعضاء المساهمين في جاليري هانسا يتراوح بين عشرة وخمسة عشر فنانا ، يدفع كل منهم حصة شهرية تتراوح بين ١٠ و ٣٠ دولارا ، وفي ١٩٥٥ عين الجاليري ريتشارد بيلامي Richard Bellamy ثم ايفان كارب ، مديرين .

لم يكن أعضاء جاليري هانسا يلتزمون بأي برنامج جمالي كمجموعة . وقد تراوح عملهم ، في الواقع ، بين التجريد الخالص والواقعية ، ومع ذلك كان هناك اتجاهان عامان . فكان عدد كبير من الأعضاء يميلون الى الواقعية التصويرية مع قناع تعبيري ، مولر على سبيل المثال ، القائد الروحي لمجموعة تضم كان ، وباسيليس ، وكابرو . وكانت المجموعة الثانية تستخدم في بناء عملها الفني الى حد كبير أشياء جاهزة مما تقع العين عليها في أي مكان ، ونذكر من بينهم ستانكيويتز وفوليت ، وبعد ١٩٥٧ كابرو ، وهويتمان الذين تأثروا بالموسيقى كيج . ومن فناني جاليري هانسا الآخرين الذين كانت أعمالهم تتباين في هذا الاتجاه ، نذكر تشامبرلين ، ولوكاس ساماراس ، وجورج سيجال . وكان جاليري هانسا التعاوني في ضائقة مالية بصورة عامة ، على غرار معظم التعاونيات الأخرى . ولكن مشكلته الأساسية كانت هي التوصل الى اتفاق على من يعرض لهم . وفي عام ١٩٥٨ ، بدأ الجاليري يتدهور ، بعد أن توفي مولر ، وانتقل ستانكيويتز الى جاليري « ستابل » Stable وقد أغلق في السنة التالية .

أما جاليري « تيبور دي ناجي » الذي افتتح في

ديسمبر ١٩٥٠ ، فقد مثل معظم فناني الموجة المبكرة الـذين تركـوا أقوى انـطباع في نفـوس جمهور مـدرسة نيويورك (ومن بينهم النقاد وأمناء المتاحف) ، ويرجع الفضل في النجاح الذي حققه الجاليري - الى حد كبير - الى مديره جون ب . مايرز Myers الذي كان محررا بالمجلة السوريـالية View ومـديرا لمسرح عرائس ، وكان من أنصار أي شيء طليعي ، وقد أصبح في الواقع « امبريساريو » الفن الطليعي ، اذ كان يجمع بين ادارة الجاليري ونشـر الشعر وتـرتيب العروض المسـرحية . وكان « مثل دياجليف Diaghilev أمريكيا شابا » .

وفي صيف ١٩٤٩ ، ارتد مايرز من الايمان بـالفن الفـرنسي الى الفن الامـريكي ومن ثم قـرر أن يفتـح جاليري . وقد نصحته لي كراسنر بولوك أن يمثل فنانين غير معروفين ، حيث إن جاليري « بارسونز » كان قد اجتذب أهم شخصيات مدرسة نيويورك مع جاليـري كـوتز Kootz ، وايجـان Egan ، وقد زكى النـاقد جرينبرج الذي تعرف عليه مايرز في بيت أسرة بـولوك الفنانين : ريفرز ، وهارتيجان وليزلي ، وفرانكنثيلر ، ودي نيرو ، وجودنو ، وليـاترلسي روز . كما توجه مايرز الى توني سميث يسأله النصيحة فصـادق على الفنـانين الذين اختارهم جرينبرج ، وكان ثلاثة منهم (ريفرز ، وليـزلي ، وجودنـو) من تلامـذة سميث . وباستثنـاء روز ، اقيمت لجميعهم معارض بجاليـري دي ناجي De Nagy. ومن بين الفنانين الآخرين الـذين نظم مايرز معارض لأعمالهم خـلال الخمسينيات : بلين ، وجولدبرج ، وفريليشر ، وبورتر ، والين دي كونينج ، وزوباس ، وجريللو ، ونولاند .

لم يعـرف عن جـاليـري تيبـور دي نـاجي التحيـز الجمالي . ومع ذلك فمعظم الفنـانين الـذين عرضـوا اعمالهم هناك درسوا على يد هوفمان واستلهموا الفنان دي كونينج . ومن ثم كانت مجموعة دي ناجي أقرب الى صلب تصوير الخمسينيات منها الى فناني جاليري شارع جين وهانسا . وعندما تورط فنانو دي ناجي في المنافسة بين دي كونينج وبولوك وتعرضوا للضغط للاختيار بين الانضمـام الى معسكر دي كـونينـج أو البقـاء خـارج المعركة ، اختار معظمهم الانضمـام باستثنـاء الفنانـة فرانكنثيلر .

وكان دي كونينج محط اعجاب واسع وذا تأثير كبير كفنان . ولكنه أعطى للفنانين الشبان أكثر مما أعطوه من تقدير . فقد كان متاحا على عكس بولـوك الذي كـان يعيش بعيدا عن نيويـورك في ايست هامبتـون . وكان الأنموذج لأسلوب حياة تركز في المراسم الكائنة في شرقي الشـارع العاشـر وما حـوله ، وحـانـة شـارع سيـدار و « النادي » وكان الفنانون الشبان ينجذبـون الى هذه الحياة ولا غرو فما أمتع أن يجد المرء نفسه لا في صحبة دي كـونينج وحـده ، ولكن أيضا كـلاين ، وجاستـون ، والكثير من الفنانين الموقرين الآخرين ، الى جانب نقاد من أمثـال هيس وروزنبرج ، والفنـانين الـذين كانـوا يعالجون النقد في مجلة « آرت نيوز » من أمثال الين دي كونينج ، وبورتر ، وجودنو وناقد الرقص ادوين دنبي ، والـرسوم المخـرج السينمائي - المصـور الفـوتـوغـرافي رودولف بوركهارت Burkhardt ، وأمثال أصحاب الجـاليريـات ايجان وليـو كـاستيللي Leo Castelli وشعـراء من أمثـال أوهـارا ، وأشبـري ، وشـويلر ، وجست وكوتش . وقد تعاون هؤلاء الشعراء الذين كان مايرز أول من نشر كتاباتهم في أعمال فنية مشتركة مع رسامي الجيل الثاني ، وباستثناء كوتش ، نشروا مقالات نقدية بمجلة « آرت نيوز » .

وبغض النـظر عن دي كـونينـج نفسـه ، كـانت الشخصيات المحورية في هذه الدائرة : الشاعر أوهارا وايلين دي كونينج . فكانت ايلين ، بغض النظر عن كونها زوجة وليم دي كونينج فنانة وناقدة محترمة بالقدر

كانت كما يقول أوهارا « الالهة البيضاء » ، كانت على علم بكل شيء ، ولا تبوح منه الا بالقليل ، بالرغم من أنها كانت كثيرة الكلام ، وكنا جميعا نعبدها (ولا نزال) ، ولم يكن أوهارا شاعرا وناقدا موقرا فحسب ، ولكنه كان منظما لعديد من المعارض الجيدة لمتحف الفن الحديث ، وقد عين أمينا للمتحف في ١٩٦٦ قبل وفاته بقليل ، والأهم من كل ذلك أن أوهارا كان صديقا لفناني الموجة المبكرة ، وكان في الواقع ـ كما ذكر فريليشر ـ يلهم من يمده بالتأييد ، لقد كان شخصية مشوقة وممتعة بقدر ماكان شاعرا رائعا ، وكان يتمتع بقدرة على الارتباط بالناس لا تنفد ، فكان الجميع أصدقاءه المفضلين بل إن مورتون فلدمان كان أكثر ايجابية من فريليشر فيما يتعلق بإسهام أوهارا : « إن أهم شيء هو أن يقف شخص مثل فرانك وراءك . فهذا هو الذي يجعلك تواصل السير . وبدون ذلك لا تساوي حياتك في الفن شيئا » .

ولم يمض وقت طويل حتى انضمت الى جاليري تيبور دي ناجي جاليريهات خاصة أخرى في عرض أعمال الجيل الثاني لمدرسة نيويورك . وكان أهم هذه الجاليريهات ستابل Stable ومارتا جاكسون ، بدأ في ١٩٥٣ ، وبوندكستر Poindexter الذي افتتح في خريف ١٩٥٥ ، وليو كاستللي Leo Castelli الذي افتتح في ١٩٥٧ . وقد استضاف جاليري « ستابل » أو الاسطبل المعارض السنوية المعروفة بهذا الاسم ، وقام بتنظيم معارض فردية للفنانين داجمور وميتشيل وروشنبرج وشولر والين دي كونينج وبريجز وأورتمان وستانكويتز واليكس كاتز . وقد نظم جاليري مارتا جاكسون معارض لسام فرانسيس وجولدبرج وبول جيتكينز والفريد جنس وليزلي وموريس لؤيس ، وقد عرض في جاليري بوندكستر بلين وريتشارد ديبنكورن Diebenkorn ودي نيرو ، وجولدبرج وأل هلد وريسنيك . ومن بين فناني الجيل الثاني الذين أقيمت لهم معارض فردية في جاليري كاستيلي في الخمسينيات : شولر وبراخ Brach وجونز وزوباس وروشنبرج وجابرييل كون .

ومع تقدم الخمسينيات ، انتقل الوافدون الجدد بأعداد متزايدة الى قاع مدينة نيويورك وقد انخرطوا في المجتمع الموجود ، وفي منتصف العقد تقريبا ـ بدأوا يهيمنون عليه حيث عهدت اليهم ـ على سبيل المثال ، ادارة « النادي » وأضاف الوافدون الجدد الى المشهد عدد ١ من الجاليريهات التعاونية في وحول الشارع العاشر في المنطقة الواقعة فيما بين الطريقين الثالث والرابع . وقد أنشئت هذه الجاليريهات ـ التي كان يديرها ويمولها الفنانون أنفسهم ـ لأن جاليريهات أعلى المدينة المحترمة لم تكن تهتم بعرض أعمال الفنانين غير المعروفين . ولكن الجاليريهات التعاونية أصبحت أيضا مراكز النشاطات الجماعية « أماكن التقاء الفنانين » وبصفة خاصة في افتتاحات المعارض في أمسيات الجمعة التي كانت بمثابة حفلات كبيرة . وقد شارك أعضاء الموجة المبكرة في فعاليات الشارع العاشر ، ولكن أبعد كثير منهم بطريقة ما منها حيث كانوا قد أنشأوا علاقاتهم الاجتماعية الأساسية في مرحلة مبكرة ، في وسط مدرسة هوفمان وجاليري تيبور دي ناجي .

كان أول الجاليريهات التعاونية في الشارع العاشر جاليري تناجر Tanager الذي افتتح في عام ١٩٥٢ في محل سابق بشرقي الشارع الرابع وانتقل في العام التالي الى الشارع العاشر ، وكان من بين أعضاء الجاليري ـ الذي أنشأه تشارلز كاجوري ولوي دود وايبوليتو ووليام كينج وفرد ميتشيل ـ والذين انضموا اليه فيما بعد : سالي هازيليت وبن اسكويث وكاتز وفيليب بيرلستين وجونسون واورتمان . وقد عرض « تناجر » فيما قبل ١٩٦٠ أعمال أكثر من ١٣٠ فنانا ، من بينهم

فنانون يقدرون بنصف هذا العدد لم يعرضوا في نيويورك من قبل ، وأقام ٢١ معرضا فرديا لفنانين من غير الأعضاء ممن لم يسبق لهم عرض أعمالهم في نيويورك ، ومن بينهم جريللو وألفرد جنسن وجابرييل كون .

كانت النزوعات الجمالية لأعضاء جاليري « تناجر » متباينة ، ولكن معظمهم كانوا يتقاسمون تعصبا ضد مدرسة « دي كونينج » ، بقدر ماكانوا يعجبون بالفنان دي كونينج نفسه ، وعلى سبيل المثال ، فان بورتريهات كاتز المسطحة ، وتصوير « المجال » الرتيب لبن اسكويث وسالي هازيليت ـ المتأثر تأثرا كبيرا بأسلوب راينهارت ـ وتجريدات انجيلو ايبوليتو المستوحاة من دي ستيل De stael أو الصناديق السوريالية التجريدية لجورج أوركمان ، ترتبط ارتباطا وثيقا بأسلوب الخمسينيات السائد . ومع ذلك ، فبالرغم من أساليب الأعضاء المتنوعة ، كانت هناك رسالة جماعية لجاليري « تناجر » وكان شارك فيها الى حد ما تعاونيات قاع المدينة الأخرى ، وهي عرض الفن الذي يؤمن الفنانون بجدارته والذي تهمله الجاليريهات التجارية ، على جمهور مؤلف الى حد كبير من فنانين آخرين كانوا يمثلون في نفس الوقت دوري المشارك والمتفرج . وكان جاليري « تناجر » من جانب أعضائه بمثابة « امتداد عام لمرسم الفنان » وبمثابة « مقياس حرارة » للحقل الفني في نيويورك الذي كانت معارضه تعكس القضايا الجمالية التي كان الفنانون يؤمنون بأهميتها .

وقد بين « تناجر » و « هانسا » الطريق للآخرين الذين سرعان ما نظموا تعاونيات الفنانين والجاليريهات الخاصة التي كانت شبه تعاونية في المنطقة . ومن بينها جاليري جيمس ، الذي أنشىء في ١٩٥٤ ، وكامينو وفليشمان في ١٩٥٦ ، وفي السنة التالية جاليريهات مارش ويراتا ونونا جون وفينيكس وجريتا جونز ، وفي عام ١٩٥٨ جاليري « ايريا » ، وفي عام ١٩٥٩ جاليري روبين ، وكانت جاليريهات قاع المدينة مستقلة عن بعضها الآخر ، ولكنها كانت من وقت الى آخر تتعاون بصورة محدودة تتمثل في افتتاح معارضها في نفس ليالي الجمعة وتنظيم بضعة معارض جماعية بمناسبة الكريسماس كما حدث في عام ١٩٥٧ ، مع احتفاظ كل جاليري بمسؤوليته في اختيار الفنانين العارضين .

وباستثناء جاليري « تناجر » كان أهم جاليريهات الشارع العاشر « براتا » Brata وروبين Reuben ، ومن أهم فناني جاليري براتا الرسامان رونالد بلادين ونيكولاس كروشينيك والنحات جورج سوجارمان وكانوا ينتهجون أسلوبا ايمائيا خلال الخمسينيات ، ومع حلول نهاية العقد ، بدأوا يثورون على الغموض الفضائي للفن الايمائي ، وبدلا من ذلك أخذوا يميلون الى توضيح الأشكال والألوان .

وقد وقف جاليري روبين الذي افتتح في خريف ١٩٥٩ وحده بعيدا عن جاليريهات قاع المدينة الأخرى . فقد كان ـ على نحوها ـ امتدادا لجاليري هانسا ، وقد عرض بعض أعضائه مثل كابرو وسيجال وساماراس وهويتمان هناك في البداية . ومن أعضائه الآخرين بريشت وجروومز الذي حول مراسمه المتعاقبة الى « جاليري المدينة » (١٩٥٨ ـ ١٩٥٩) و « متحف شارع ديلانسي » Delancey (١٩٥٩ ـ ١٩٦٠) ، وداين وأولدنبرج ، الذي عرض في جاليري جدسون Judson في ١٩٥٩ ـ ١٩٦٠ . وقد عرف جاليري روبين بموقف « كيج » Cage الجمالي وتلميذه السابق كابرو ، وكان أعضاؤه يجمعون قطعا من مواد حضرية وبصفة أساسية القمامة ، وكانت موضوعاتهم المدينة وسكانها ، ومضامينهم استجابة الفنان للمواد التي عثر عليها و « التيمات » الحضرية ، وكان الفنانون العارضون يميلون الى خلق أعمال بيئية وادخال أفعال مسرحية عليها ، وكان من بين صانعي هذه الأحداث في

المدة من ١٩٥٩ الى ابريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروومز وهويتمان وداين وجورج بريشت وسيمون موريس (فورتى) وأولدنبرج .

لقد كانت أسس أواصر فناني الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجمالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الجوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد وبلادين وسوجارمان أصدقاء يهتمون بقضايا جمالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاعتبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر ابريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت follett وهولتبرج والفرد جنسين وأورتمان وستانكويتز مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون الى السوريالية (بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « ميتة » ، وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السوريالية قد أهملت لأنها غريبة أو خارجة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما إتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق اجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانون الذين لهم حق الانضمام .

وفي الغالب ، كانت العلاقة تعتمد بصورة أساسية على الجيرة التي تخلقها الصدفة . وعلى سبيل المثال فقد نشأ مجتمع يفيض بالحيوية في « كونتيز سليب » Coen-tieds Slip بالطرف الجنوبي لمانهاتن . وكان من بين أعضائه فرد ميتشيل وكيلي ، وروبرت ، انديانا ، ويونجرمان وأجنيس مارتين ، وجيمس روزينكولسيا ، وربما قد شجع الانفصال الجغرافي عن الشارع العاشر الفنانين في هذا الحي على استحداث أساليب مختلفة عن الأساليب الايمائية السائدة ، بالرغم من أن الشارع العاشر كان بعد مسافة مشي قصيرة نسبيا .

لقد كان الفنانون ، في تاريخ الفن الغربي ، يتجمعون بصفة عامة في مدن بعينها ويكونون في الغالب مجموعات ، ولكن قلما حدث ذلك في حجم وكثافة مدرسة نيويورك خلال الخمسينيات . وقلما توفر هذا القدر الكبير من الظروف التي عززت رابطة الفنانين القائمة . لقد كان مجتمع الطليعة ، وكان يضم عددا من الفنانين يتراوح بين مائتي وثلاثمائة رسام ونحات . . . كبير بما يكفي لتقديم تشكيلة من الشخصيات والآراء ، وصغير بما يكفي لكي يعرف الفنانون معظم زملائهم معرفة جيدة . وفضلا عن ذلك فقد كان معظم الفنانين يعيشون على مسافة خطوات من بعضهم البعض ، ومن الأماكن التي انشأوها أو اختاروها للالتقاء فيها مثل حانة شارع « سيدار » و « النادي » ، وجاليريهات الشارع العاشر . وأهم شيء أن الفنانين الطليعيين الذين كانوا يشعرون بالاغتراب عن المجتمع وبرفضه إياهم بصورة عامة ، ترابطوا معا للدعم المتبادل وبإحساس بالرسالة الجمالية . وللمحافظة على مستويات الفن الراقي بينما يستكشفون المجهول ـ في وجه ثقافة زائفة أو جماهيرية كلية الوجود .

وعلى أية حال ففي أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التعبيرية التجريدية وبزوغ أساليب متنافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنبوه . ولعل المسؤول عن ذلك ـ على وجه التحديد ـ نجاح عدد كبير من فناني الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة ـ ونتيجة لهذا النجاح عرض عليهم الانضمام الى جاليريهات أعلى المدينة التجارية ذات المكانة العالية ، وفضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريهات قاع

المدينة قد أخذوا يدركون أكثر وأكثر أنهم يبددون وقتهم في الشارع العاشر وفقدوا حماسهم واهتمامهم .

وبينما بدأ أفضل الفنانين يعرضون بعيدا عن الشارع العاشر ، أخذ ما يستحق الرؤية هناك يتناقص . ومما عمق هذا الوضع زيادة الأعمال العادية والاشتقاقية والانتقائية لفيض من الفنانين الوافدين الذين استطاعوا أن يعرضوا بسهولة . وقد طردت هذه التخمة من الفن الرديء الجمهور ، وأثنت الفنانين الشبان النشيطين والطموحين عن العرض في جاليريهات قاع المدينة . وبصريح العبارة لم يعد هاما أن تعرض في الشارع العاشر - أو أن توجد هناك ، وعندما حدث هذا ، تدهور الوضع .

وسط مدرسة نيويورك في أوائل الخمسينيات

في حوالي عام ١٩٥٠ ، اجتذب الجيل الأول لمدرسة نيويورك مجموعة صغيرة من الفنانين الشبان الذين شكلوا الموجة الأولى من الجيل الثاني . وكان من الطبيعي بالنسبة لهؤلاء الوافدين الجدد أن يجتذبوا الى التعبيرية التجريدية التي أذهلتهم بقوتها التعبيرية ، وقيمتها العالية ونضارتها وراديكاليتها وتطلعها . وفضلا عن ذلك ، فقد تأثر الفنانون الشبان أيما تأثر بالتزام الفنانين الأكبر سنا العاطفي والجاد تجاه الفن ، ومثابرتهم ، غالبا في وجه حرمان شخصي شديد ، وجسارتهم في رسم ماكانوا يشعرون بحاجتهم الى رسمه فقط ، واعتماد كل منهم على نفسه باعتباره السلطة الوحيدة . وقد بلغ الاعجاب لدى كثيرين منهم حد اعتبار هذه الصفات بمثابة بطولة . ويتذكر فرانك أوهارا « الشاعر وأمين المتحف والناقد » هذه الحقبة بقوله : « كان يُولى احترام كبير لأي شخص عمل شيئا رائعا : وعندما قدمني لاري ريفرز الى دي كونينج أصابني دوار تقريبا . . . وفضلا عن ذلك كان هناك احساس بالعبقرية . أو مادرج كلاين على تسميته بالحلم » .

لقد شكلت مدرسة نيويورك مجتمعا غير محكم كان بصفة أساسية بمثابة شبكة مفتوحة تقوم على أساس علاقات شخصية ، ذات طبيعة اجتماعية أكثر منها جمالية . وقد عرفها جون فيرين تعريفا دقيقا بقوله : إنها حالة صداقة وليست بالضرورة حبا أو اتفاقا ، ولكنها بالقطع احترام وادراك شخصي لانخراطك أنت والآخرين في نفس الشيء . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الشيء التعبيرية التجريدية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة . فاذا كانت التعبرية - التجريدية هي أضخم دوامة . فهناك أيضا التناقض والرفض والتطورات التي لم تتم بعد » . ومضى فيرين Ferren يقول : « ينبغي أن ينضم « معناها الحقيقي » ، إنه ينخرط في مكان ما في تأثرات وقطبيات تفكيرنا ، من خلال عمله ، جعلنا نراه » .

وكانت هذه القطبيات ، كما رأتها الموجة المبكرة ، في مجال الايماءة أو الصنعة أو التصوير « الفعلي » الذي يتراوح من التجريد الى التمثيل . وكان جميع الفنانين الذين عملوا في نطاق هذه الحدود العريضة يؤمنون بأنهم يقفون في الطليعة ، لأن الأسلوب كان مفتوحا للتطورات الأصيلة ، كما كان معرضا لسخرية وعداء شديدين من جانب وسط وجمهور الفن .

وقد أثار دي كونينج وهوفمان ، مبتكرا التعبيرية التجريدية الايمائية اهتمام فناني الموجة المبكرة أكثر من غيرهم . وكان كلاهما في متناول تلامذتهم أكثر من معاصريهم من أمثال بولوك ، وستيل ، وروثكو ، ونيومان ، الذين بحلول ١٩٥١ كانوا قد انتقلوا على نطاق واسع من مشهد فن « قاع المدينة » (جنوبي الشارع الثالث والعشرين في مانهاتن) . وكان في وسع الوافد الجديد الالتحاق بمدرسة هوفمان في الشارع

الثامن ، ويقابل دي كونينج والفنانين الآخرين الذين ينتمون اليه من حيث الأسلوب ، مثل كلاين وجاك توركوف ، واستبان فيسنت ، في أية ليلة تقريبا بحانة شارع سيدار أو في اجتماع الأربعاء والجمعة في « النادي » التي نظمها الجيل الأول في ١٩٤٩ ، أو بصورة عرضية في شرقي الشارع العاشر ، في مركز الحي حيث كان معظم فناني مدرسة نيويورك يعيشون ويعملون في ذلك الوقت .

وفضلا عن ذلك ، فقد كان دي كونينج وهوفمان شخصيتين ملهمتين . وقد رسخ دي كونينج بمعرضه الفردي الأول في ١٩٤٨ ، كفنان تعبيري تجريدي رئيسي ، يلي بولوك وحده في الشهرة ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبح أكثر فناني جيله تأثيرا . وكان دي كونينج محط الاعجاب لنزاهته وتفانيه للفن ـ وهما قيمتان اعتقد كثيرون أنهما تتجسدان في تصويره كما كان متحدثا ذكيا ، يفيض حماسة ، ومقنعا في نظراته النافذة في الفن والتجربة المعاصرة ، وكانت قدرته على الاقناع تزيد أثر لوحاته . ولم يكن تصوير هوفمان يقدر تقدير تصوير دي كونينج العالي ، ولكنه كان يعتبر على نطاق واسع أعظم مدرس فن في أمريكا ، وكرجل كان يعتبر قويا وحار المشاعر ومتحمسا وغير متحفظ وواثقا من نفسه ، وقادرا على أداء دور أبوي مهيمن وعلى معاملة تلامذته ، في نفس الوقت ، كزملاء . وبالاضافة الى ذلك كان يمتلك عبق تاريخ مؤثر ، وقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وعاش في باريس من ١٩٠٤ الى ١٩١٤ ـ العقد البطولي لفن القرن العشرين ـ وكان صديقا لمبتكري الحوشية والتكعيبية ، وقد ألم بأفكارهم من مصادرها الأولية ، بل من المحتمل أنه قد أسهم ببعض أفكاره . وفي عهد مبكر يعود الى سنة ١٩١٥ فتح مدرسته الأولى في ميونيخ التي بدأت في العشرينيات تجتذب طلاب الفن الأمريكيين الذين أذاعوا في الوطن قدراته كمدرس .

كانت هناك اختلافات جادة بين نزوعي هوفمان ودي كونينج ، اذ كان هوفمان أكثر منهجية ، يقيم جماليته على أساس ايمان بقوانين كونية حكمت الطبيعة والفن ، بالرغم من أنه أكد أيضا على أولية احساس الفنان الروحي والحدسي داخلها ، بينما كان دي كونينج ضد النظريات مؤصلا تصويره في فورية تجربته هنا والآن . وكان هوفمان يدرس على أن الفن في أوجه ينبغي أن يكشف عن حقيقة روحية ، وهو التطلع الذي صادف هوى في نفوس العديد من تلامذته .

وكانت جماليته موجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم يكن خاصية تصويرية محسوسة ، بل كان شيئا يتجاوز المادة أو روحيا ، وكان تصوير دي كونينج المعقد ، والقلق والغامض ، والخام والعنيف ، يبدو كأنه قد صيغ بواسطة عيشة حضرية ـ الاحساس الكلي للمدينة وليس مظاهرها موصلا رد فعله الوجودي للعالم في خارج وداخل المرسم . وفضلا عن ذلك فقد رسمت الايماءات المؤلفة للوحات دي كونينج بصورة مباشرة ، مما ينم عن « الامانة » ، وكان تجميعها النهائي يبدو « موجودا » في صراع خلق مباشر . وقد شعر الفنانون الشبان أن عمله « حقيقي » بشكل مثير للأعصاب ، وأصيل عاطفيا ـ وقد شجع هذا على تقليده .

وكان هناك أيضا الاحساس في أعمال دي كونينج بأنه « يخاطر » بصورة دائمة ، أي أنه يرفض أن يركن الى أسلوب يعتاد عليه ، وهو بدلا من ذلك كان يغامر بشجاعة فيما وراء المعروف بالفعل متطلعا الى تصوير شيء لا يمكن التنبؤ به ، ومتطلعا في النهاية الى المستحيل . وكان طموح « المغامرة بكل شيء » له جاذبية كبيرة ، كما ذكر فريدل زوباس ، بالرغم من أن التكاليف المادية لمحاولة دي كونينج كانت تروعه ، « كنت أعرف الى أي حد كان يعذب نفسه حقيقة بمحاولته الدؤوب ايجاد اجابة مطلقة . . . عمل صناع

مطلق ... وقد رأيته في ايست هامبتون يبدأ شيئا ، وبعد الأسبوع الأول كان الناس يتلصصون داخل مرسمه لالقاء نرة ويبدون إعجابهم .

فاللوحة كانت تبدو جيدة تماما . ثم يقوم طوال الشهرين الآتيين ، يوما بعد يوم ، بتدمير اللوحة التي كانت جيدة في بطء ، بسبب هذه الكبرياء غير المعقولة .

وبالرغم من اختلافاتهما في المظهر العام ، فقد شارك دي كونينج وهوفمان في عدد من التصورات الأساسية لما يجب أن تكون اللوحة ، وقد عززت أفكار كل منهما أفكار الآخر في أذهان الفنانين الشبان . وكانت هذه الأفكار تمثل صعوبات تثير التحدي وتفتح فرصا ضخمة للتطور الفردي ، وبايجاز كان كلا الفنانين الأكبر سنا يؤمن بقدرة الصور التي يمكن التعرف عليها في العمق التصويري على الحياة ، والتصميم الاتصالي المستلهم من التكعيبية ، والتصوير والرسم الصناعيين .

وكان الفنانان التعبيريان التجريديان يصران على أن الفنان لا يحتاج الى أن يعالج الفن التجريدي حتى يكون محدثا . لاالتشخيصة قد وفرت خيارا أصيلا . فلوحاتهما في الواقع حتى أكثرها تجريدية ، لها مصدر في الطبيعة . وفضلا عن ذلك فقد كان هوفمان يطالب تلامذته بأن يبدأوا بظاهرة يمكن ملاحظتها ، وكان النشاط الرئيسي في فصوله هو الرسم من موديل حي أو طبيعة صامتة . كما كان دي كونينج يدافع عن قضيته « الموضوع » ، ولا غرو ، فقد كان يرسم في ذلك الوقت سلسلة لوحات « المرأة » والتي كانت في حد ذاتها حافزا للفن التشخيصي . وقد اقتنى متحف الفن الحديث بنيويورك اولى هذه اللوحات ، وكانت واحدة من أكثر اللوحات استنساخا لفنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية خلال الخمسينيات . وفي محاضرة في المتحف عام ١٩٥٠ (نشرت في السنة التالية) سخر دي كونينج من الفنانين الجماليين الذين أثاروا قضية حول التجريد في مواجهة التشخيصي ، والذين أرادوا أن « يجردوا » الفن من الفن . ففي الماضي ، كان الفن ... يعني كل ماكان موجودا فيه ـ وليس ماكان في وسعك أن تستخلصه ... فلكي يتوصل الرسام الى « التجريد » ... احتاج الى أشياء كثيرة . وكانت هذه الأشياء دائما أشياء في الحياة ـ حصان ووردة ، وحلابة ، والضوء في غرفة من خلال نافذة ربما في أشكال قطعة ماس ، وموائد ، ومقاعد ، وهلم جرا .. ولكن فجأة في نهاية القرن اعتقد عدد قليل من الناس أن في وسعهم أن يجروا الثور من قرنيه ويخترعوا جمالية سلفا .. بفكرة تحرير الفن ، و .. طالبوا بضرورة اطاعتهم ... والسؤال كما رأوه هو ليس ما الذي تستطيع أن ترسمه بقدر ما هو ما الذي لا تستطيع أن ترسمه ؟ فأنت لا تستطيع أن ترسم بيتا أو شجرة أو جبلا ، وهنا ظهرت قضية الموضوع الى الوجود كشيء ينبغي ألا تأخذ به[7] .

واختتم دي كونينج محاضرته بقوله إن الفنانين الجماليين ، في محاولتهم عمل « شيء » من « التجريد » أو قيمة « لا شيء » التي كانت تكمن دائما في أشياء معينة ، فقدوا القيمة الجمالية التي كانوا ينشدونها باستبعاد كل شيء آخر .

وقد أصر دي كونينج وهوفمان على أن يعالج الفنانون المعاصرون مادة الموضوع على نحو يختلف عن فناني الماضي . وبالنسبة لدي كونينج كان « واقع » اليوم لا يمكن اقتناصه الا في لمحات فجائية في وقت واحد في تجربة كلية ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق رسم مظهر الأشياء . وكان هوفمان يقول لتلامذته : « ان ما يجب رؤيته في الطبيعة أكبر من مجرد الشيء المنظور » فلا

(٧) ويليم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » نشرة متحف نيويورك للفن الحديث رقم ١٨ (ربيع ١٩٥١) ٥ - ٦ .

يمكن نقل الظواهر المرئية بغباء بواسطة الفنانين المحدثين ، ولم يكن في مقدورهم مواصلة استخدام التقاليد الأكاديمية . وكانت المشكلة الأساسية التي طرحها هوفمان أمام تلامذته هي أن يترجموا حجوم وفراغات ما كان يرى في العالم الى مسطحات لون وفقا لطبيعة سطح الصورة ذي البعدين - العمق أو الحجم بدون التضحية بالتسطح . وللتوصل الى تحقق البعدين والأبعاد الثلاثة في آن واحد ، استنبط هوفمان تكنيك « الدفع والجذب » - وهو توزيع ارتجالي لمساحات اللون ، أو كما كان يحب أن يصفه بالرد على القوة بقوة مضادة« . . جوهر مدرستي : أصر طوال الوقت على العمق . . ليس المنظور (أو التشكيل الذي ينتهك البعدين) ولكن العمق التشكيلي » .

وقد أوجز الان كابرو تلميذ هوفمان السابق كل شيء ، كل اللوحات ، بالرغم من تنوعها بقوله :

. . . . ان كل لوحة هي كلٌ عضوي ، أجزاؤه متميزة ، ولكنها تتعلق على نحو صارم بالوحدة الكبرى ، وحيث إن سطح اللوحة ، لكونه مسطحا ، هو ليس الا حقل نشاط استعاريا ، فان طبيعة كاستعارة يجب المحافظة عليها . أي ينبغي تحقيق توازن دقيق بين تماثل سطح اللوحة والطبيعة العضوية (أي الأبعاد الثلاثة) للحدث المتفاعل عليه . وقد اكتشفنا أن هذا ليس بالأمر السهل على الاطلاق . . . ومن ثم فقد شغلت مشكلة علاقة الجزء بالكل هذه الفصل بصورة مستمرة ، وتمخضت عن دراسة جزئيات معينة خاصة لعملية التصوير بأكملها . . . اللون أي التدرج والنبرة والصفاء والكثافة ، وخصائصه المتقدمة والمنحسرة وتمدده وانقباضه ووزنه وحرارته وهلم جرا ، ومساحة ما يطلق عليه الفورم ، والطريقة التي تتفاعل بها هذه العناصر معا في نقاط وخطوط ومسطحات وحجوم .

ومع ذلك ، فبالرغم من اهتمام هوفمان ببناء اللوحة المنهجي ، فقد حذر من السماح للأفكار السابقة أيا كانت بأن تحكم عملية الخلق . وكما قال في ١٩٤٩ « عندما أرسم لوحة ، لا أريد أن أعرف ما الذي أفعله ، فاللوحة ينبغي أن ترسم باحساس ، وليس بالمعرفة ، وينبغي الاحساسَ بامكانيات الخامة »(٨) .

وكان دي كونينج ، مثل هوفمان ، يرسم بعمق ، وذلك لأن التشريح البشري ، الذي كان مصدر معظم تخيله - مهما كان - تجريديا ، ذو كتلة ضخمة وبعد في الفراغ . وكان يرفض انكار حجمه وبالرغم من أنه أصر في نفس الوقت على المحافظة على سطح اللوحة ، كانت لمسات فرشاته الحاذقة تؤكد فيزيائية قماشة اللوحة التي دعمتها . وفضلا عن ذلك فقد كان دي كونينج يسخر من جعل التسطيح مبدأ حداثة ، بقوله إنه موضة قديمة . وقد قال « ليس هناك شيء على هذا القدر من الرسوخ » .

وفي ضوء تأكيد هوفمان على الرسم وفي ذهنه الطبيعة وتحدي سلسلة « المرأة » لدي كونينج ، لا غرو أن عددا كبيرا من الفنانين قد تبنوا التشخيص ، بل بلغ بهم الأمر حد التمثيل الصريح ، ولكنهم قد راعوا أيضا دروس الفن الحديث المستقاة من لوحات التعبيريين التجريديين والأساتذة الأكبر سنا ، من أمثال ماتيس ، وبونار ، وبصفة خاصة بيكاسو وبراك والتكعيبيون الآخرون .

لقد كانت « التكعيبية » Cubism الحركة الحديثة التي استهوت هوفمان ودي كونينج ، وقد عالجها هوفمان كنوع من أجرومية الفن الحديث الأساسية ، وقد أعجب دي كونينج بتأكيدها على التصميم الصارم

(٨) مقابلة نشرت بمجلة « آرت نيوز » مع دي كونينج ، صيف عام ١٩٥٨ .

وقيمه الشعرية . ان أعماله تقوم أساسا على هيكل تكعيبي ، ولكنها في الوقت نفسه تختلف اختلافا أساسيا في كونها أكثر دينامية وغموضا وصنعة اذ أنها تذكر المرء بالأسلوب التعبيري ، مثل أسلوب سوتين Soutine ، وفضلا عن ذلك فقد استخدم دي كونينج في رسمه فرشاة مثقلة باللون ، الأمر الذي مكنه من معالجة كتلة التشريح الآدمي على نحو مقنع ، قلما حققه ـ لو كان قد حقق على الاطلاق ـ بيكاسو وبراك ومعاصروهم ، سواء في السقالات المفتوحة للمرحلة التحليلية أو التخطيطات البيانية للحقبة التركيبية . كما أن تصوير هوفمان قام على أساس شبه هندسة مستقرة مستمدة من التكعيبية التركيبية . ولكنه حاول أن يركب هذا بفرشاة حوشية وألوان متفجرة ، محولا بذلك التصميم التكعيبي . أي أن هوفمان قد توصل الى تكوينه ، بصفة أساسية ، من خلال تفاعل اللون ، عن طريق تداخل سطوح اللون لخلق إحساس بالحجم ، باللون « التشكيلي » . ويرجع مصدر هذه المعالجة في فن سيزان Cezanne وماتيس الحوشي ، ولابد من التنويه بأن التشكيل باللون عن طريق « الدفع والجذب » هو عكس ملء المساحات الخطية باللون ، مما ينتج تكعيبية مشرقة ، كما أطلق عليها كابرو Kaprow حيث يكون اللون تابعا للرسم .

وفي الواقع ، كان هوفمان ودي كونينج يشجعان الرسم والتصوير « الجيدين » والمحترفين بالرغم من أنهما كانا ، على نقيض ذلك ، يحترمان العضوية أو التعبير المباشر ولا يثقان في التقديرات الحسابية وبراعة الصنعة ، وقد كتب توماس هيس يقول إن هوفمان « يقنع تلامذته أن هناك وجودا « للتصوير الجيد » وأن جهود طالب الفن يجب أن تتطلع اليه ، ان مدرسة هوفمان ـ هي بمعنى الكلمة معبد يحافظ فيه على الأسرار والمستويات » ، وقد آمن كلا الفنانين في الواقع ، بأنهما وارثا الفن الأوروبي الحديث ، ومما له دلالته أن كليهما قد ولد وتلقى تعليمه في أوربا . ولهذا فقد كان الفنانون الشبان يفصلون بينهما وبين الفنانين الآخرين مثل بولوك ، وستيل ، ونيومان ، وراينهارت ، والى حد ما ، روثكو اللذين كانوا يعتبرون مناهضين للتقليدية بل لقد أنكر ستيل ونيومان الثقافة الغربية ووصفا فنهما بأنه فن أمريكي تتخلله روح العالم الجديد .

وقد سخر دي كونينج مما كان ـ يعتبره موقفهم الطليعي الشوفيني . وقال « انهم يقفون وجدهم في البرية ـ بصدور عارية . هذه فكرة أمريكية . وأنا ، بعد كل شيء ، أجنبي . إنني أختلف عنهم لأني .. أكثر ارتباطا بالتقليد . ذلك أن لدى مسألة الاشارة التي يجب أن أفعل شيئا بشأنها . ولكني أهتم أيضا ببيئتي . انني أغير الماضي . ولا أرسم وفي ذهني أفكار عن الفن . فاذا رأيت شيئا يثير انفعالي ، يصبح جزءا من مضموني » . وفي الواقع ، رحب دي كونينج بالتعقيد ، وقد كتب في ١٩٥٠ ، يقول « أنا لا أميل الى « التجريد » أو استخلاص أشياء أو تقليص التصوير . . . فأنا ارسم على هذا النحو لأني أستطيع أن أواصل وضع المزيد من الأشياء فيما أرسمه ـ الدراما ـ والغضب ، والألم ، والحب ، أو شخصا ، وحصانا وأفكاري عن الفراغ »(٩) .

ولتحقيق التعقيد ، استخدم دي كونينج تشكيلة من المعالجات والوسائل التصويرية . وقد تحدت الأفكار التركيبية متعددة الاشارات الفنانين الشبان ، وفضلا عن ذلك . فقد أذهلتهم براعته في حل فوضى المشاكل التصويرية ، وبصفة خاصة لأن مهاراته الخارقة لم

(٩) تصريح للفنان في تعليق على لوحة بلا اسم . مجلة نيويورك تايمز ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ .

تستخدم لتوصيل أشياء متوقعة . وفي الواقع ، كان تصوير دي كونينج المباشر غير تقليدي أو جديدا ، وغير مصقول الى حد الفجاجة ، بدرجة جعلته ينكر ـ فيما بعد ـ ما اعترف على اعتباره تصويرا « جيدا » ، وكان المثل الأساسي لهذا التصوير تجريد الفنانين الباريسيين المرموقين من أمثال جان بازين Gean Bazaine وألفرد مانسييه Alfred Manessier . وكانت وشائج دي كونينج بالتقاليد العظيمة لمدرسة باريس وانكاره « للذوق » الضعيف والمدبر والمصقول الشكل الذي اتسم به معاصروه الفرنسيون ، كانت تستهوي موجة الفنانين المبكرة الذين كانوا ـ في وقت واحد ـ تقليديين وطليعيين في تفكيرهم ، وفخورين بانجاز الفنانين الأكبر سنا .

وكان هوفمان ، مثل دي كونينج ، يشير دائما الى الفن القديم . وكان طموحه خلال عقدين أن يتوصل الى تركيب من التكعيبية والحوشية بينما يستخدم نهج التصوير الايمائي المستحدث والمحفوف بالمخاطر . وكانت لوحاته مفتوحة أيضا للتجارب الجديدة . ويمكن رؤية ذلك في تشكيلية الأساليب التي كان يستخدمها في آن واحد . ومجمل القول إن « تقليدية » دي كونينج وهوفمان ، كما كان المعجبون بها يرونها ، لم تكن أكاديمية حيث أدخل الفنانان طرائق أصيلة وراديكالية ونفاذ بصيرة الى الحياة والفن اللذين قاما بتحويل الأفكار المستقبلة . ولم يكن الهدف هو الجدة من أجل الجدة ، أو الجدة من أجل الصدمة . ولكنها ، بالأحرى ، قد انبثقت عن كونها صادقة مع تجربتها الشعورية أثناء عملية التصوير . فقد كان الصدق يأتي قبل الجدة .

وبالمقارنة بتصوير دي كونينج وهوفمان الايمائي ، بدت لوحات بولوك Pollock التي استخدم فيها الفنان أسلوب السكب اللوني ، ولوحات ستيل Still مفرطة التجريد ذات حقل اللون المفتوح المسطح ، بدت كأنها شيء غير مسبوق ـ على درجة من الثورية بدت فيها كل وشائج الماضي مقطوعة . ولكن هذه الراديكالية كانت في صالحها في جزء منها فقط . فالشيء المؤكد أن الاعجاب بها (في صورة تنازل في الغالب) كان بسبب جسارتها في الوقت الذي كان يعتقد فيه أنهما لا يعدان بتطور كبير . فقد شعر فنانو الموجة المبكرة أنهما « ضيقان » للغاية ، وخاصان وليسا شاملين ، و « عقليان » و « طليعيان » للغاية .

وقد اعتقد فنانو الموجة الأولى أن الهدف الأساسي للوحة من لوحات نيومان أو رينهارت كان هو تحديد الخطوة « التالية » في الفن ، في العملية ، منكرا جميع الخيارات الأخرى ، وبصفة خاصة الخيارات التقليدية . وعلى عكس ذلك ، كانت لوحات دي كونينج وهوفمان تعتبر بمثابة امكانيات مطلقة وليست مقيدة . فقد كانت توفر اختيارات الرسم التمثيلي و/ أو التجريدي بعمق و/ أو على نحو مسطح ، والتصميم الاتصالي المستوحى من التكعيبية و/ أو الحقول اللااتصالية المستوحاة من الانطباعية ، بالاشارة الى فن الماضي و/ أو في رد فعل ضده وفي الواقع ، كان فنانو الموجة المبكرة يقدّرون فنهما تقديرا كبيرا كما كتب دي كونينج عن التكعيبية : « لم تكن ترغب في التخلص مما جاء من قبل . وقد أضافت اليه بدلا من ذلك »[١٠].

ولم يكن التصوير الايمائي جديرا بامتداد رسمي جديد فحسب ، ولكنه ارتبط فيما يبدو بالنسيج المعقد المتغير لتجربة الفنان الخاصة ، بانسانيته ، بينما كان الفن غير الايمائي ، من ناحية أخرى ، يعتبر تبسيطيا وذا منحى « فكري » وفي الواقع ، فإن أعمال دي كونينج

(١٠) وليم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » ص ٧ .

وهوفمان تتطلع الى الوراء نحو التقليد الانساني في صقلها للأستاذية واحتفاظها بالتشخيص والبعد الثالث ، وتمضي من هذا المنطلق . ومن المؤكد ، أن التجريد قد قبل ، وقد سطح « الصندوق » المرتبط بتصوير عصر النهضة وبذلك أصبح حديثا ، ولكن مسطح الصورة جعل أيضا مكعبا .

ويتمثل عدم التعاطف بصورة عامة مع التصوير اللا ايمائي في كتابات هيس Hess النقدية بمجلة « آرت نيوز » عن معرضي نيومان في عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ . وفي المقال الأول كتب هيس يقول « قدم بارنيت نيومان . . . أحد أشهر المنظرين الجماليين المحليين بقرية جرينتيش ، قدم مؤخرا بعض منتجات تأملاته . . . ان نيومان يستهدف أنْ يصدم ، ولكنه لا يستهدف أن يصدم البورجوازية ـ فقد تم عمل ذلك . انه يجب أن يصدم الفنانين الآخرين[١١]. وفي المقال النقدي الثاني ، كتب هيس يقول إن نيومان « مرة أخرى يفوز في سابقة مع الطليعة بالمعنى الحرفي لقصب السبق » . وبعد أن وصفه بأنه « منظر عبقري » ذكر هيس أن نيومان قدم « أفكارا » وكان يرمي بذلك الى أنها لم تكن أعمال تصوير حقيقي[١٢].

وبعد حوالي عشرين سنة برر هيس سوء فهمه لعمل نيومان ، بقوله إنه كناقد شاب كان يرتبط بصداقة مع مجموعة البوهيميين « بقاع المدينة » (القريبين من دي كونينج) أوثق من صداقته بدائرة مثقفي « أعلى المدينة » . « لقد كنت أقرأ اللوحات باعتبارها هجوما تعليميا على الجمولية الراسخة الى جانب اعتبارها بيانا عمليا لفناني نيويورك عن الحدود التي سمح للفن ببلوغها . وكمؤمن شديد الايمان بالتزام الفنان « الاخلاقي » لم أكن اعتقد أنه من المسموح للفنانَ بأن يبلغ أي حد . فهو بالأحرى مقيد « بحقيقته » . . . ولو لم يكن هذا الانحطاط في الذوق شائعا من الجميع أيضا ، لزاد شعوري بالخجل منه[١٣].

وكان نيومان كبش الفداء الرئيسي ، ولكن الهجوم الذي كان يهال عليه عكس موقفا عاما تجاه ستيل وروثكو أيضا . فأولئك الذين شاركوا في وجهة نظر دي كونينج لم يأخذوا تجريد حقل اللون مأخذ الجد . وعندما تعاملوا معه أساءوا فهمه على أنه ممارسة للجماليات ، وليس بالأحرى كما كان يعتقد نيومان وستيل وروثكو ، على أساس أنه تجسيد لتجربة المتسامى ، تعويذة الى المستامي ، ولكن كان هناك ـ فيما عدا قضية المضمون ـ فهم قليل للخصائص الشكلية لتصوير الحقل اللوني ويرجع ذلك ، فيما يرجع الى أن ابتعاده عن تقاليد الفن الغربي كان متطرفا للغاية .

ولم يقدم منطق تصوير الحقل اللوني على نحو واف لأول مرة الا في عام ١٩٥٥ ، في مقال هام بقلم جرينبرج Greenberg تحت عنوان « تصوير ذو طابع أمريكي »[١٤]. وقد ربط جرينبرج عمل ستيل وروثكو ونيومان بأعمال مونيه في مرحلته الأخيرة وقابل هذا الاتجاه التأثري باتجاه سيزان Cezanne والتكعيبيين الذين اعتبرهم أسلاف دي كونينج وهوفمان ، وعلى الرغم من نشر مقال جرينبرج ، فقد انقضى زهاء ثلاث أو أربع سنوات قبل التعامل مع نيومان بجدية من جانب ما يزيد على حفنة من الفنانين المتقدمين . أما ستيل وروثكو فكان حظهما من النجاح أفضل .

---

(١١) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد مارس ١٩٥٠ .
(١٢) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد صيف ١٩٥١ .
(١٣) توماس هيس « بارنيت نيومان » ـ نيويورك ـ ووكر أند كومباني ١٩٦٩ ص ٤٣ .
(١٤) كلمنت جرينبرج Clement Greenberg (تصوير ذو طابع أمريكي) مجلة Partisan Review (ربيع عام ١٩٥٥) .

وقد كان جاكسون بولوك حالة خاصة . فقد فاق في الشهرة جميع الفنانين التعبيريين التجريديين . وكان بالنسبة للجيل الثاني رمزا للتحرر والاستقلال ، ومثالا للالتزام القوي الذي يتعين على الفنان . ومع ذلك ، لم يعتقد فنانو الموجة المبكرة أن أسلوبه يمكن أن ينتهج بدون أن يتمخض عن مقلدين لبولوك (وبالرغم من ذلك ، فقد تأثر به عدد كبير من الفنانين الشبان ، وان لم يعترف بذلك غير قلة منهم من أمثال فرانكنثيلر Frankenthaler وزوباس Dzubas وبول جنكنيز Paul jenkins . وقد أوجزت جين فريليشر jane Freilicher دور بولوك بصفته المرشد الى الحرية المؤكدة « ان انجازه قد حقق شهرة ونفوذا للتصوير الامريكي الذي ألهم الفنانين الشبان . . . . . . »[١٥].

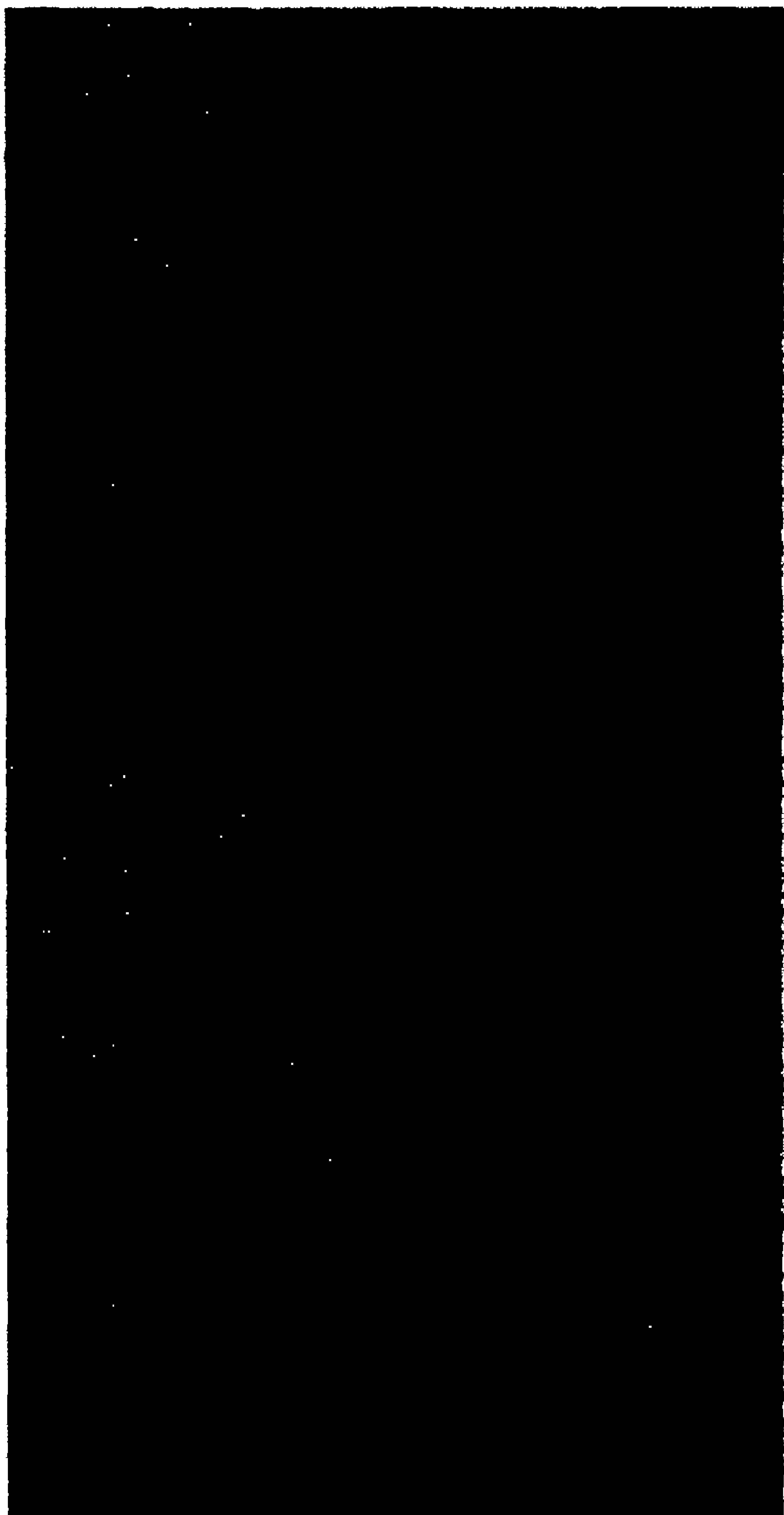
وفي ١٩٤٧ وصف جاكسون بولوك تكنيكه في التصوير الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطوريا بقوله « لا تأتي لوحاتي من الحامل . فقلما أشد قماشة لوحاتي على المشد قبل الرسم اذ أفضل أن أثبت قماشة اللوحة على الحائط الصلب أو الأرض . وعندما أرسم واللوحة على الأرض أشعر براحة أكبر ، حيث أشعر أني أكثر اقترابا ، أقرب الى كوني جزءا من اللوحة ، اذ أستطيع على هذا النحو أن أدور حولها . وهذه طريقة تشبه طريقة رسامي الرمال الهنود في الغرب » .

وقبل وفاته بشهرين قال في حديث مع سلدين رودمان Selden Rodman « ان التصوير طريقة للوجود » وقد أدت هذه الملاحظات بهارولد روزنبرج Rosenberg منظر تصوير الفعل ، الى أن يكتب « في مرحلة معينة بدأ الفنانون الأمريكيون واحدا بعد الآخر ، يعتبرون اللوحة ساحة يتحركون فيها ، بدلا من أن تكون مساحة يستنسخ فيها ويعاد رسم ويحلل أو « يعبر » عن شيء حاضر أو متخيل . ومن ثم لم تعد القماشة دعامة لصورة ولكن الحدث » .

* * *

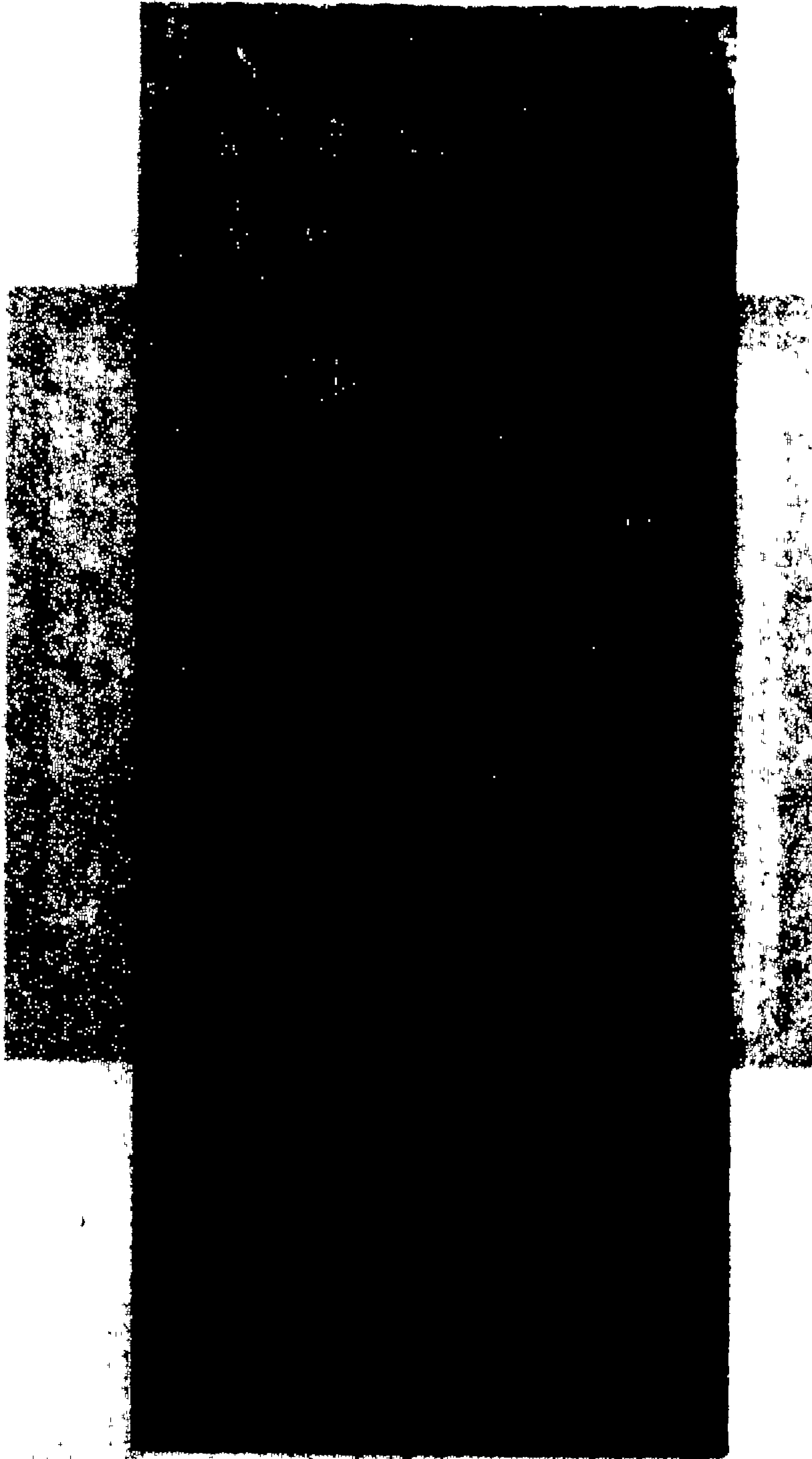
(١٥) جاكسون بولوك : « ندوة فنانين ، الجزء الثاني » مجلة Art News شهر مايو ١٩٦٧ .





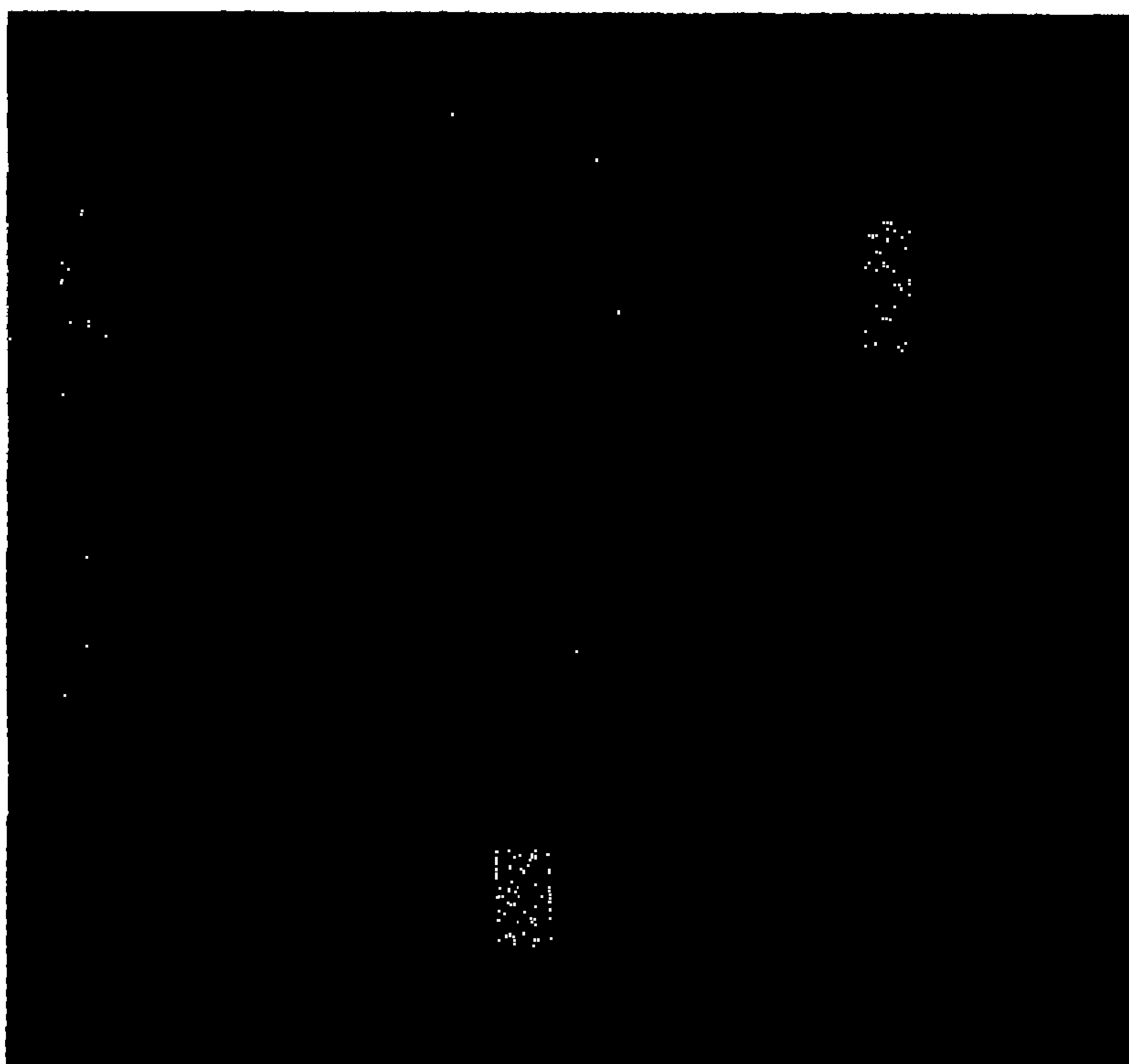
لوحة ٢

جاكسون بولوك ـ إيقاع الخريف



لوحة ٣
روبرت روشنبرج - تصوير مؤلف من خامات مختلفة

٠٣٣٢٩



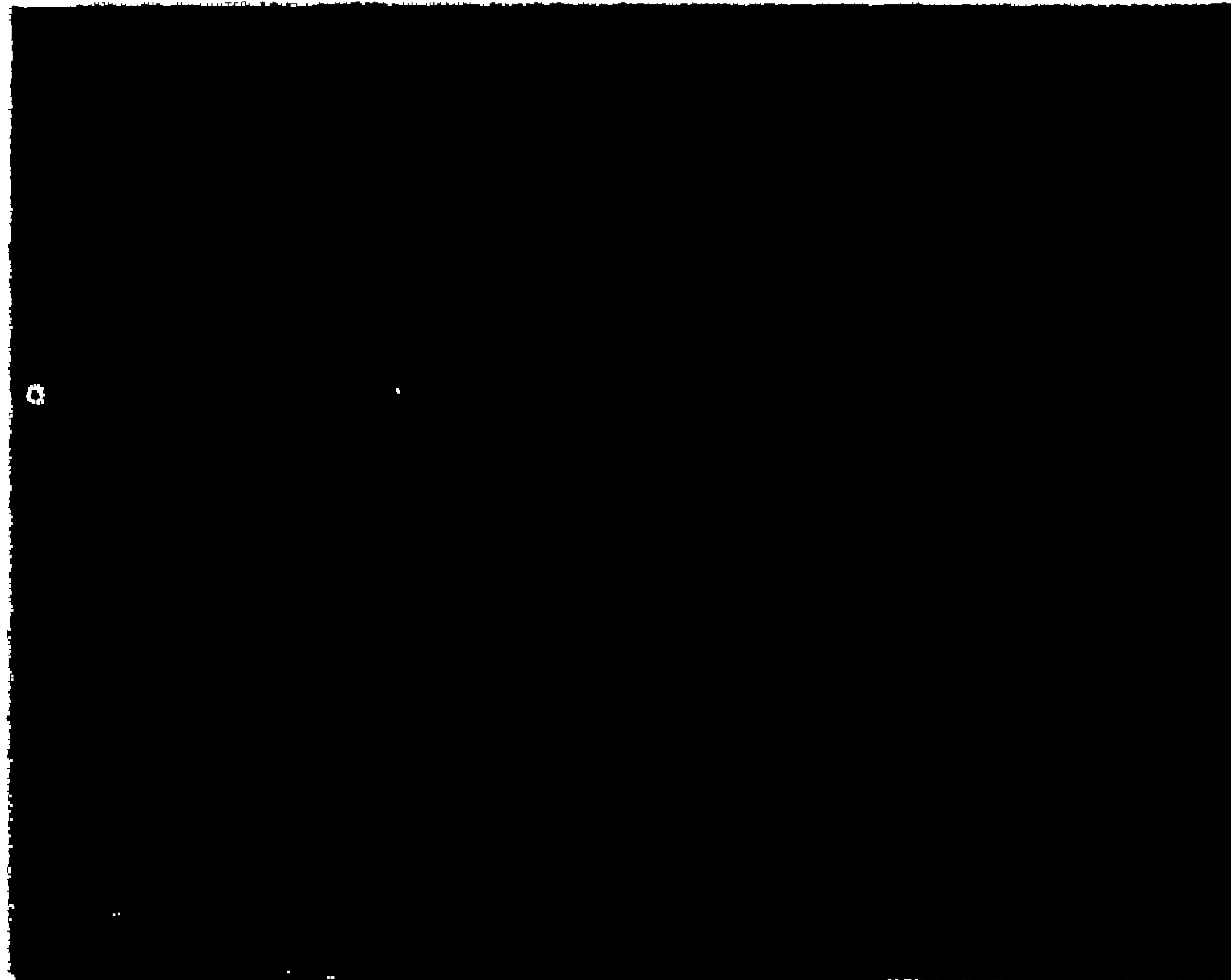
لوحة ٤
أد راينهارت ، رقم ٣٠ ، عام ١٩٣٨



لوحة ٥
ريتشارد ليندر ، ثلج ، عام ١٩٦٦



لوحة ٦
موريس لويس، تجريد/ عام ١٩٥٨



لوحة ٧
الوورق كيلي ، اخضر ، لزرق ، أحمر ، عام ١٩٦٤



لوحة ٨
فرانز كلاين (١٩٥٦)



لوحة ٩
فرانز كلاين ، أسود وأبيض ورمادي ، ١٩٥٩

سيف وانلي
مدخل إلى قراءة فنان البحر الأبيض

محمود عوض عبد العال

الفن التشكيلي العربي الحديث ، كهذه المجموعة المتضاربة من الألوان لمجموعة من التشكيليين المعاصرين . . انه . . حتما . . طريقة جديدة للنظر الى الأشياء . . ولاختبار العالم من خلال العينين والخيال ، يبتدعون خليطا من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد العينين في ترابط رمزي قوي نسق بقصد التشويش على الناظر اليها وازعاجه . . كأن اللوحة تقول لك : استيقظ . . فكر . . تحسس عالمك . . وأبصر .

هذا اللون من الفن العربي الحديث . . جاء من روافد عديدة . . بعضها محلي والباقي من خارج الحدود . . من خلال أشكال وصور متعددة ، ومحيرة للخيال ، ولكن أحدا من فناني القوة الغامضة لم يستطع حتى الآن أن يسيطر عليها سيطرة حقيقية . . انها حالات ولادة في الفن . . كالعشق والموت ، متطرفة ولا مفر منها . . وهناك على الدوام علامات استفهام قائمة أمام الجمهور كالنصب التذكاري المبهم ، وهو ما يجعلنا في حاجة ملحة لأن تضاء كل الطرق المؤدية الى فهم وتذوق الفن التشكيلي المعاصر . . بغية الوصول بمستوى الشعور الوجداني للناس . . ولتخفيف الأذى البشري الى أقصى حد .

وما من فنان عظيم يستطيع أن يدرج في جدول أعماله ملامح الصور التي ينوي تحريك الفورشاة من أجلها . . إنه يترك نفسه وشجاعته ومقدرته على تحريك الخطوط والألوان لتغطي سطح اللوحة كلها . . ولكل فنان شخصيته وأسلوبه وطابعه الخاص المميز ، ومن بين الأمور المشتركة بين اكثر الفنانين المعاصرين ، تنازلهم عن التفاصيل الدقيقة جدا داخل اللوحة لبلوغ الوفاق التام مع النشاط الذهني للعقل البشري ، أو لاثارة الغيظ . . إنه فن قلق و نافر ، يركض في هيستيريا الكرة الأرضية ، والقضية في تقديري ربما لا يستطيع جيلنا الإجابة عنها ، لأنه جيل مراوغ وغامض الأسلوب .

ولا سبيل الى النقاش ، في ضرورة العثور على نتوءات ودفء ما ورثته هذه العقلية من التراث المحلي والعالمي ، فالطابع الشرقي بارز تماما في لوحاته . . بينما الاحساس واللون واللغة واضحة في كل أعماله . . سيف وانلي . . واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما تحمله جذورهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض من مضامين وتجارب ورؤى . . يدفعه شعور فني متطور لاستجلاب وراثات أجيال وأجيال . . وقد اكتسب اسم « سيف وانلي » شهرة عريضة في مصر والعالم ، من خلال انتاجه الخلاق لأكثر من نصف قرن ، حيث تتجلى قدرته الفنية العصامية طوال تاريخه الفني الرحب ، وقد قادته ألوانه ذات الروح المصرية الشفافة الى استكناه الجوهر الذي يؤكده الانتماء العميق في الشحنات التي يضطرب بها كيان الانسان المصري في صدق وأصالة في كل موضوعاته المنوعة ، عن النوبة ، ورقصات الباليه ، وأولاد البلد ، والمرايا ، ورسوم روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ، وتصميمه لملابس وديكورات مسرحيات مصرية وعالمية .

ان تأثر سيف وانلي بمناخ البحر الأبيض يعد من أهم العوامل التي شكلت أستاذيته في اللون الصافي ، كما كان تأثره بالموسيقا العالمية ، واستفادته من العلاقة الوثيقة بينها وبين التصوير والفنون الأخرى . . فقد تأثر بها في لوحاته التجريدية ، ومن قبل في اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة . . أما اللوحات التي كان يتحدى فيها المصطلحات التقليدية في الفن التشكيلي ، مثلا بوضع الألوان الباردة متجاورة والالوان الساخنة في الوحدة . . وهي محاولاته التي تأثر فيها بموسيقا « استرافيسكي » وكان هدفه منها أن يختبر بها نفسه ، حتى ان شقيقه ادهم وانلي كان دائم الاعتكاف في سنتيه الأخيرتين من عمره القصير ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩ ، وذات ليلة سمع سيف صوت الحاكي بمنزل الجيران الذي يفصله عنهما حارة ضيقة ، وكانت الموسيقا هي السيمفونية الثالثة لبيتهوفن وكان من عشاق ذلك الموسيقار العالمي ، فسحب سيف لوحة بيضاء وبدأت يده تسير مع الأنغام الى أن تمت ، وكانت أول لوحة تجريدية تحصل على الجائزة الأولى في التصوير لبينالي الاسكندرية الثالث ، وسيف وانلي من فناني الميناء ، يربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقية الألوان وصفاء المساحات مضحيا في ذلك بالبعد الثالث للمنظور ، وهذه الطريقة ليست جديدة على الفن العربي . . اذ كانت عماد الفن الفرعوني والاسلامي ، وقد استفاد منها فنانو الغرب عندما استغرق الشرق في سنة من النوم بين أحلام مفزعة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن . . لذا فالجمهور محتاج دائما لمن يهيء له الرؤية الجديدة في الأعمال التشكيلية المعاصرة ، ومهما كان الغموض الذي يحيط بالشكل العام ، فان أي عمل فني يقوم به انسان ، ووراءه مضمون اختفى وراء عملية البناء التي هي فلسفة الفن المعاصر . . فالانسان المدرك الذي يقوده العقل والاحساس والعاطفة خلاف الحيوان المحب للعبث والتدمير ، كما حدث في حكاية القرد التي اتخذها بعض الساخطين على التجريبية هنا وهناك . . وليس ضروريا بالطبع أن يتلقى الانسان تأهيلا نوعيا متخصصا حتى يفهم الفن المعاصر الذي لا يستطيع أحيانا أن يحل رموزه غير هؤلاء الذين يعرفون قوانينه . . ان صوت الفنان التشكيلي هو الصوت الوحيد الذي يصل الى كل الناس ، أو لا يصل مطلقا لأحد ، مع فارق بسيط بين الاثنين . . هو قدرة المتلقي (الجمهور) على النفاذ في الأعمال الفنية وفهمها واعطائها وزنها الحقيقي من الوعي والتأمل . . إننا في مصر لا نزور متاحفنا القديمة الا نادرا جدا ، ولا يذهب أحد الى معرض فنان تشكيلي الا بسبب العمل

الصحفي ، أو الزمالة في العمل ، أو المنفعة المادية ، ولا تندهش اذا وجدت طلاب كلية الفنون هناك يزدحمون على معرض أستاذهم . . فانهم يتفرجون على حفل خاص يلزمهم الود الاجتماعي بحضوره ، أما هؤلاء المحبون للفن لله . . فسوف تعثر عليهم مرة ، وتعدمهم مرات ومرات أكثر في معارض أكثر ، وهذه مشكلة ذات طابع محلي عربي ، بحيث تستدعي انتباه اتحادات الفنانين التشكيليين في الدول العربية .

وعالم الفنان بلا حدود ، انه أرض مفتوحة أمام مدن (نعم) ومدن (لا . .) ولولا ذلك الألم العبقري الذي جعل الفنان الفرنسي (لافور) يسرق مفارش مقاعد الفندق الذي يعمل به ليحوله في آخر الليل الى « توال » يرسم عليه ، ويستبقي الزيت جانبا بعد أكل السردين من العلبة ليسيح بها الألوان . . ولم ينقذ بيكاسو من الفقر سوى قدرته المدهشة لأن يرسم الفرنك على الطبق ويمضي خارجا من المطعم . . انها عبادة الفن التي جعلت الفنان سيف وانلي يرسم استكشاته على تذاكر الترام وعلب الكبريت والسجائر ، وهو نفسه الطفل الذي أخذ يخطط على الحوائط البيضاء وعلى رخام الأرضيات وعلى كل شيء يجده أبيض ، صور الرجال وحيوانات وزهور . . حتى ضج منه أهل البيت وزجره الكبار في بيت جده لأمه - عصمت هانم الداغستاني - حيث ولد عام ١٩٠٦ ، وكانت تقع في يده بعض المجلات الانجليزية وبها صور الجنود أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ فبدأت تتكشف عند الطفل وانلي بواكير النزعة الفنية للتقليد ، وأخذ يحور في الرسم فيلبس الجرحى والموتى ملابس الانجليز ، والمنتصرين ملابس الألمان وحلفائهم، وكان ذلك أول خطوة في انطلاقة ريشة الفنان الصغير وبعده عن العبث وبدء دخوله الى الشكل والتكوين والحركة . . وتعاونت الظروف لشحن مخيلة الفنان الصغير ، الأماكن التي سكن فيها والبيئات المتباينة التي عاشرها عن قرب فقد عاش فترة في دار أنيقة بحي (بولكلي) بالرمل قريبا من شاطيء (ستانلي) وهو شاطيء رملي عريض على أكشاك خشبية ذات ألوان جميلة . ولظروف خاصة مالية انتقلت الأسرة الى بيت آخر في حي فقير على شاطيء « المحمودية » فوجد أناسا آخرين ، يتحدثون بلغة ، ويتعاملون بأخلاقيات وتقاليد تختلف عن البيئة الأولى . . ولم تسعفه الحياة الجديدة ، فراح يرسم على ظهر الخرائط الأطالس التي يصادفها مع رفاقه ، وكان سيف وانلي في حاجة حقيقية الى هذه الرجة الشعورية . . ففي مدرسة الظروف الصعبة . . تخرج كبار فناني العالم ومشاهيره . . الأمر الذي جعل معظم أعمال سيف وانلي تخرج الينا وهي محملة بشجن حزين ، وقلق مأساوي متأجج ، ولم تتح له الظروف الصعبة فرصة الدراسة المتخصصة ، وبقي عصاميا ، وموهبته الفنية هي مصدره وجامعته التي تخرج فيها . . وعندما تنبه سيف الى حبه ورغبته وتعطشه الدائم للفن ، كان كشفه هذا جديرا لأن يهديه الى معايشة عدد من كبار الفنانين الأجانب والمصريين في أوقات كثيرة بمراسمهم أو في جمعياتهم الفنية استنادا على مشاعره وحرصه على الاستفادة بأكبر قدر ممكن من القيم الجمالية والمبتكرة .

ووضع سيف وانلي هدفه الأول محل احترامه وتقديره متجردا من توسلات المبتدئين لأساتذتهم من أجل الاستعانة بهم في دحرجة الكرة أو تحريك الفرشاة على القماش والورق . . لهذا أصبح ايمان سيف بنفسه فنيا مصدر راحته وقلقه في وقت واحد ، وهو الأمر الذي جر عليه كثيرا من الازعاج والاضطهاد في بدء حياته الفنية وسط معترك الجمعيات والمراسم الفنية المختلفة التي كانت تزخر بها الاسكندرية في ذلك الحين في سن مبكرة أمر لا مفر منه، واغراء لا فرار أمامه ، وهو مولوع بحبه المتجدد للفن مع صحوة كل يوم ، وقد بدأ اسمه يسري

في الوسط الفني بعد أن حقق في ميدانه انتصارا تلو انتصار ، على الرغم من تدهور أحواله المادية الا أن معنوياته لم تفلس على الاطلاق .

ولا يستطيع احد ، أن يسكت على قيمة التجارب التي عاشها الفنان متجولا بين المراسم والجمعيات ، فكان عدد الفنانين الأجانب بها أضعاف عدد الفنانين المصريين ، وكلهم متطوعون للتدريس والمعاونة مثل (جول بالنت) وهو فنان مجري عاش فترة طويلة بالاسكندرية ، وكان له فضل في توجيه سيف الى مهارة الرسم بألوان الباستيل والفحم . كما اتسعت دائرة أصدقاء سيف من الفنانين وهواة الفن ، ولم يكن يجد صعوبة في الاقتراب من روح وأذواق الفنانين الأجانب والمصريين ، والفضل يرجع الى اكتساب نفسه تلك النكهة الساحرة وسرعة البديهة والذكاء المتقد . . . هذه التي يتمتع وينفرد بها بين أغلب الفنانين المعاصرين له ، من بين أصدقاء سيف من المدرسين الفنان (جاكو اسكاليت) استاذ النحت و (جان نيكولاديس) وقد وجها سيف وجهة صحيحة وهما من خيرة أساتذة كلية الفنون الجميلة بباريس .

وكان معهد الفنان الايطالي (لاتوربيكي) من أحب الأماكن الى قلب سيف نظرا لصداقته العميقة بصاحبه واستفادته في مرحلة الشباب بالرسم بألوان الزيت ، كما نهل من مقدرة (بيكي) التكنيكية ، بعقلية واعية ، وليس غريبا أن يشعر سيف ـ وهو يشق طريقه بنجاح بتفرد أصدقائه من الأساتذة وهو أمر لم يكن يقلقه على مستقبله الفني وتطوره . . بمقدار ما كان يدفعه الى الاحساس بأن الطريق الزاهي الذي انعقدت عليه آماله لا يمكن تجاوزه في حماسة متخيلة أو أوهام مزوقة . فكان عليه التزام الرويّة والصبر ، ويضيء حماس الشباب في دمه الساخن بالحيوية والتجدد في يد صديقه (بيكي) ، فعندما وقف سيف أمام لوحة يرسمها وتعثرت يده محاولا وضع لمسة من الضوء على فاز . . فقد ساعده بيكي على وضعها . . ولا شك أن لمسة الضوء على الفاز التي وضعها بيكي أضافت الى شخصية سيف مكانة مرموقة في نفس بيكي ، وبقيت كلمته حين هتف وسط رواد معهده ليقول أمام سيف (سأكون فخورا بك يا سيف عندما أتركك لمصر . . وأترك أنا الدنيا . .) دليلا على نجاح سيف في كسب أصدقائه من الفنانين الأجانب لفنه وشخصيته ، وظلت صداقة سيف وبيكي زمنا طويلا ومثالا بين الفنانين ، وعندما دعي (بيكي) لافتتاح مرسم سيف وأدهم الخاص بالاسكندرية ، سجل بيكي هذه الكلمات (ما أشق الطريق الذي ستسلكانه خصوصا في هذا البلد الذي لم ينضج فيه الوعي الفني لدى الجمهور بعد . . لكنني واثق من عنادكما واصراركما في الفن) وكانت نبوءة بيكي صادقة ، وواقعية جدا . . انه النظر الى كل شيء دون حقد أو إفراط في الأمل . وهي أكثر العمليات صوابا في تقدير المرء للعالم . . لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فورشاته مرورا على جميع المذاهب الفنية العالمية وبانت مقدرته وعبقريته في كل ما قدم من أعمال .

ارتاد سيف وانلي المدارس الحديثة دون أن يكون لديه علم عنها ، وكانت كل الكتب الفنية المتداولة حتى عام ١٩٣٢ عن الكلاسيكية والرومانسية وما بعدها (رفائيل ـ رمبرانت ـ لاكرواه ـ كوربيه وغيرهم) ، وكل من تتبع معارض الأخوين وانلي يلاحظ تغير أسلوبهما من معرض لآخر ، وكانت دهشة الزائرين لمعارضهما تؤكد وجود مسحة من الفن الحديث كالمدرسة التأثيرية والتعبيرية والضواري مع ذكر أسماء مونيه وفان جوخ ، وجوجان ، وماتيس . . كان سيف يأخذ اتجاه الفن الحديث دون أن يعرف عنه شيئا ولم تكن تأثيرية سيف من تأثيرية مونيه ، ولا تعبيرية كوشكا وكيرشنل وسيزان . . وكذلك يمكن القول بالنسبة لمدارس

الضواري ، والتكعيبية وما بعدها حتى التجريدية . . وكل ما مر به سيف من اتجاهات كان تطورا شخصيا بالنسبة له . جاء نتيجة العمل المتواصل باخلاص وصدق نذكر منها : رسم سيف حالة الحرب العالمية الثانية بالاسكندرية ، الجنود المخمورين وفتيات الليل ، والأشرطة والغارات ، والهجرة . . وبيعت كلها في وقتها ولم يبق منها شيء ، وقد حضر قائد انجليزي الى مرسمه واشترى لوحات رسمها أدهم وسيف عن مواقع معركة العلمين قبل وقوعها وقال لهما : (أنتما تصلحان للجاسوسية واقتناهما خوفا من تسربهما الى الأعداء) وكانت أغزر سنوات العمل بالنسبة لسيف لأسلوب الضواري تلقائيا ، وتعد لوحة (السيرك) أول صورة حاول فيها سيف استخدام أسلوب الاستقبالية على طريقته واللوحة عبارة عن خيول بيضاء تجري وأرجلها متشابكة ومهزوزة وكذا رؤوسها ، واستفاد سيف من رسم الباليه والمسرح والأوبرا في اكتساب سرعة متناهية في الرسم الخاطف ، كما أضافت الأنوار الصناعية على ألوانها الرقة والشفافية باستعمال أطياف من الألوان البنفسجية والأزرق والتوركوازي والرمادي ، كما اكتشف عمق وجلال اللون الأسود الذي سيطر ـ وما زال ـ على اعمال سيف حت الآن . . الى جانب ذلك لم يترك سيف فرقة أجنبية للباليه تزور الاسكندرية الا وأخذ تصريحا بدخول كل برامج الفرقة ، ثم يعود الى مرسمه آخر الليل ليرسم من الذاكرة كل ما شاهده على الورق . . وله أعمال عديدة في رسوم عديدة في رسوم أعمال الباليه كاملة (البجعة السوداء ـ بحيرة البجع ـ الفتى والموت ـ اكسير الورد ـ الرقصات الشعبية) ، ولم يحدث مرة أن كرر سيف نفسه في معرض ، بل كان دائما يقدم الجديد من اللوحات (. . أصبح من النادر أن نعثر في زماننا المعاش على هذا الشخص الذي يستمد القدرة من حبره أمام اللوحة . . من قوته على الخلق الكاشف للرؤى المحيطة ، وهو حر كامل الحرية خلال المرادفات العصرية المتقدمة في الفن العالمي . . أقول إنه من النادر الحصول على هذا المثال ، ليس في جمهورية مصر العربية وانما في بقاع الأرض الأخرى . . إن أعمال سيف وانلي تكشف لنا عن ثلاثة خطوط رئيسية تؤكد أستاذية التكوين أو الشكل أو التصميم ، وأستاذية التناول الفني أو التكنيكي وأستاذيته في اللون . . ولعل هذا الأخير يدفعنا اعزاز شديد الى أن نطلق على سيف وانلي هذا الشعار الأخير . . المصري المتسيد على اللون . . (بان بيلا . . . مدير المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة عام ١٩٦٧) .

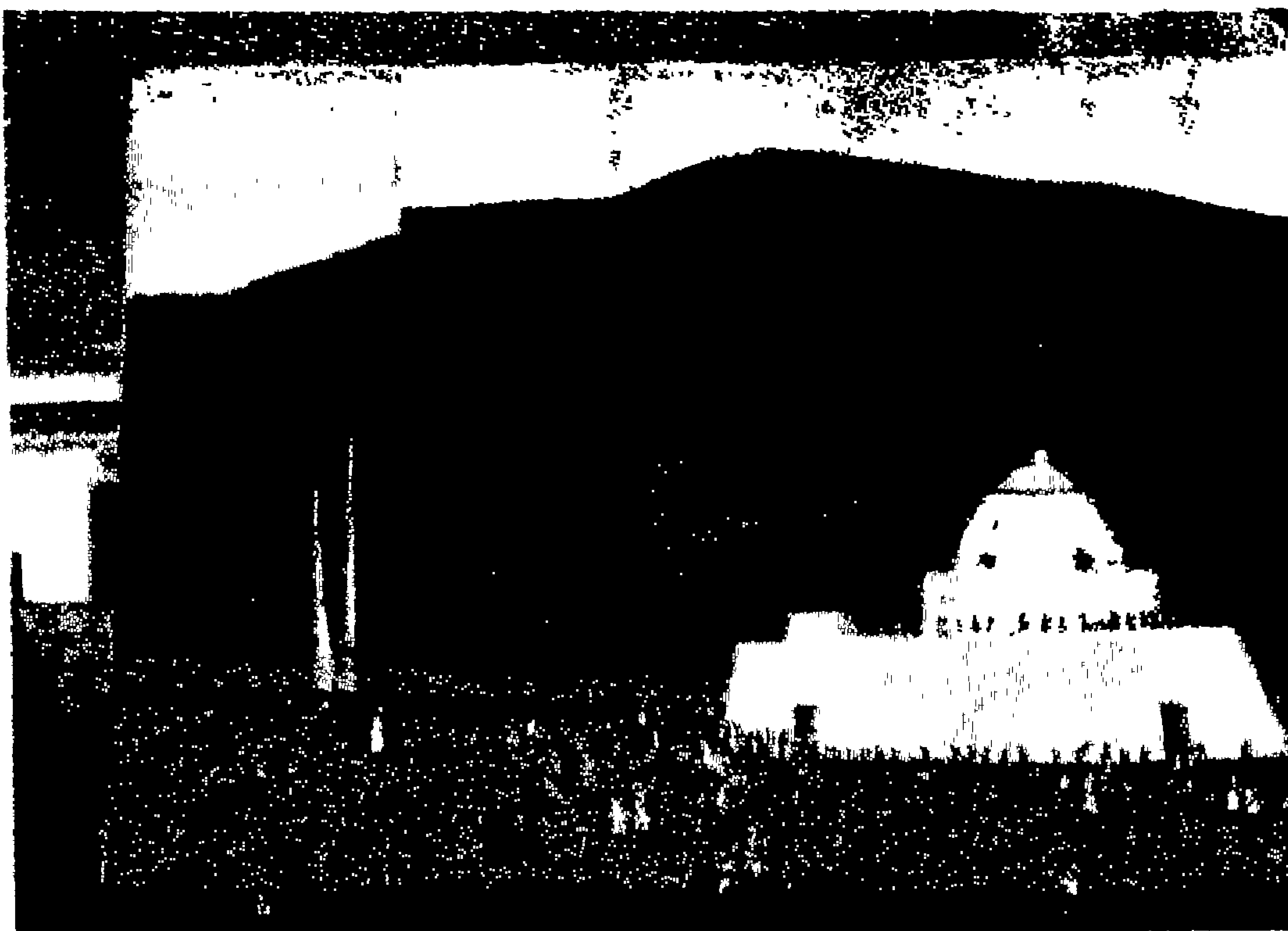
سيف وانلي يعد نموذجا للفنان المصري العاشق للفن ، لأنه من سلالة فنية ليست حديثة الولادة ، انه ذلك النبع العجوز على ضفاف النيل حيث مرنت أيديهم على فن معين ، وكان من العسير على هذه الأيدي أن تمارس فنا خشنا أو مشوها ، والتجديد الذي تركه سيف وانلي ينبغي النظر اليه والعناية به ، وكما هو الحال بين صعوبة العناية بأعمالنا الفنية المصرية القديمة لكثرتها ، فاننا أيضا مع نوابغ الفن المصري المعاصر ، لا نهتم بحفظ التراث أو تقديمه الى الجمهور لعمل حوار حول مستقبل الفن الحديث ، وحتى في نطاق المدن المصرية والقرى المصرية ، فان واحدا من فناني مصر الكبار الذين خلدت القرية في اعمالهم ، لم تشهد له القرية المصرية معرضا واحدا . . ولا شك أن الجمهور هو الذي سيحقق لنفسه الثقافة في القرية أو المدينة . . ولكن بأي وسيلة سيحققها . . . هذا هو السؤال . . وأمام كل فنان . . وفيما يرغب الفنان ويريد بعشاق الفن . . نفتح بابا للصدفة وهو الواقع الحي للفن التشكيلي المصري ، فهناك عدد كبير من الفنانين الجادين الذين لم يعرفهم الجمهور بعد . . لأنهم محدودو

العلاقات مع باقي الأعلام ، ومن الضروري أن يكون لدينا شيء ما لانقاذ الفنان الحقيقي وتجربته من دهماء الأقدام الغبية . . واذا أراد الفنان أن يكرس جهده كله للقيام بواجب الدفاع عن فنه ، فقد لا يبقى من عمره كله بقية ، ولكن اذا شاركناه جميعا . . فإنه بالقطع لن يستحم وحده في مشاكل عصره وبيئته بروح ضعيفة . . اننا منشطرون . . الابداع في جانب . . . والنقد الفني في جانب ، وأزمة النقد والمتابعة على رأس كل الاحباطات التي تواجه كل المبدعين في مصر والعالم العربي . . وما فعله بيكى مع سيف وانلى ، وما قدمه (اسكاليت) مع محمود موسى ، لا يمكنه أن يتكرر بين فنان مصري كبير وفنان مصري طالع ، والعيب ليس داخلا في التكوين الأخلاقي ، وانما في انحطاط الظروف الاجتماعية ، وضآلة النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن . . عندما سئل الفنان المصور العالمي (ديجا) عن النتائج التي وصل اليها بعد رسومه العظيمة . . أجاب ديجا قائلا : برغم الشهرة التي أعيشها ، فان الرسم ليس تشكيلا فحسب وانما الرسم فن وهو عبارة عن الطريقة المثلى لفهم العالم ، ومن الضروري أن تفتح اللوحة نفسها لكل متلق ليأخذ منها التعبير أو الانفعال (الذي يريده) . وكلام ديجا نابع من احساسه الصادق بكل ما يرسم ، فان موضوعات ديجا كانت محدودة جدا ، لكن لوحاته كانت بالمئات ، وارتباط ديجا بالواقعية كان طريقا حرا مطبوعا في أذهان الجماهير التي عشقت فنه .

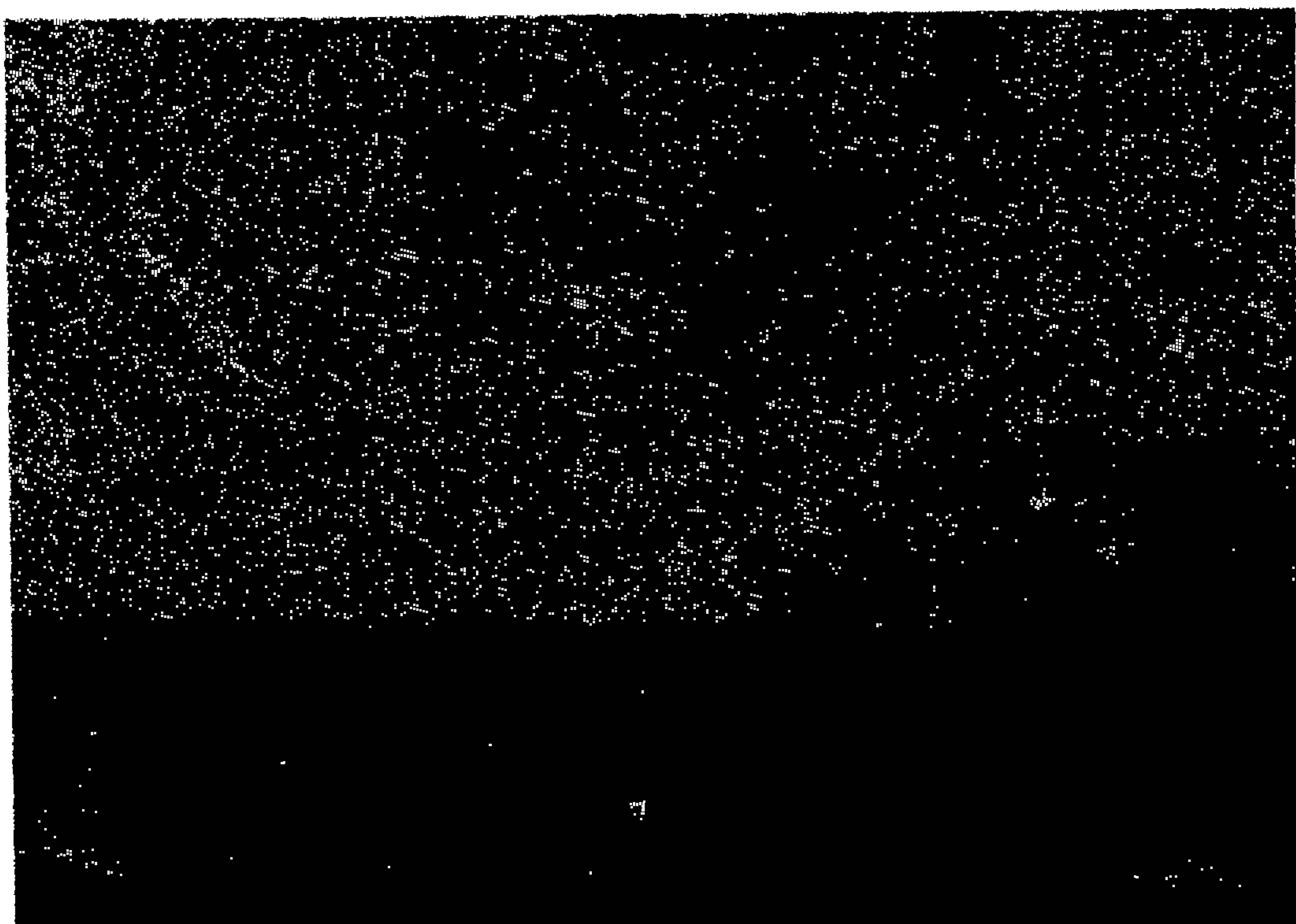
وهو نفس الاحساس الذي قاله سيف وانلى وكتبه في صدر مذكراته الشخصية (ان حياتي كلها أوهام وأطياف تؤكد وجودها الألوان والأصباغ المتداخلة الأنغام والمقامات على قطع من القماش أو الورق ، يعيش فيها معي كل من يحب الحياة التي تسمو الى عالم الوجدان ، أعيش وحيدا مع معاناتي في مجال الخلق الفني . . ان طريق الفن وعر وشاق . . ويا له من طريق . .) واذا كانت متاحف باريس وانجلترا وأمريكا وايطاليا ويوغسلافيا وأسبانيا والارجنتين والمانيا « غ » وليبينجراد وبولندا وتشيكوسلوفاكيا وبكين ومعظم الدول العربية ، تحتفظ ببضع لوحات من أعمال سيف وانلى ، فانه قد طلع وقدم جواز مروره والميلاد الحقيقي لتطور الفن التشكيلي المصرى المعاصر ، واستطاع باقتدار فني متكامل أن يحول الدفة لصالحه ، وأن يترك بصمة عريضة وغنية على الطريق . . ويا له من طريق . . .

***

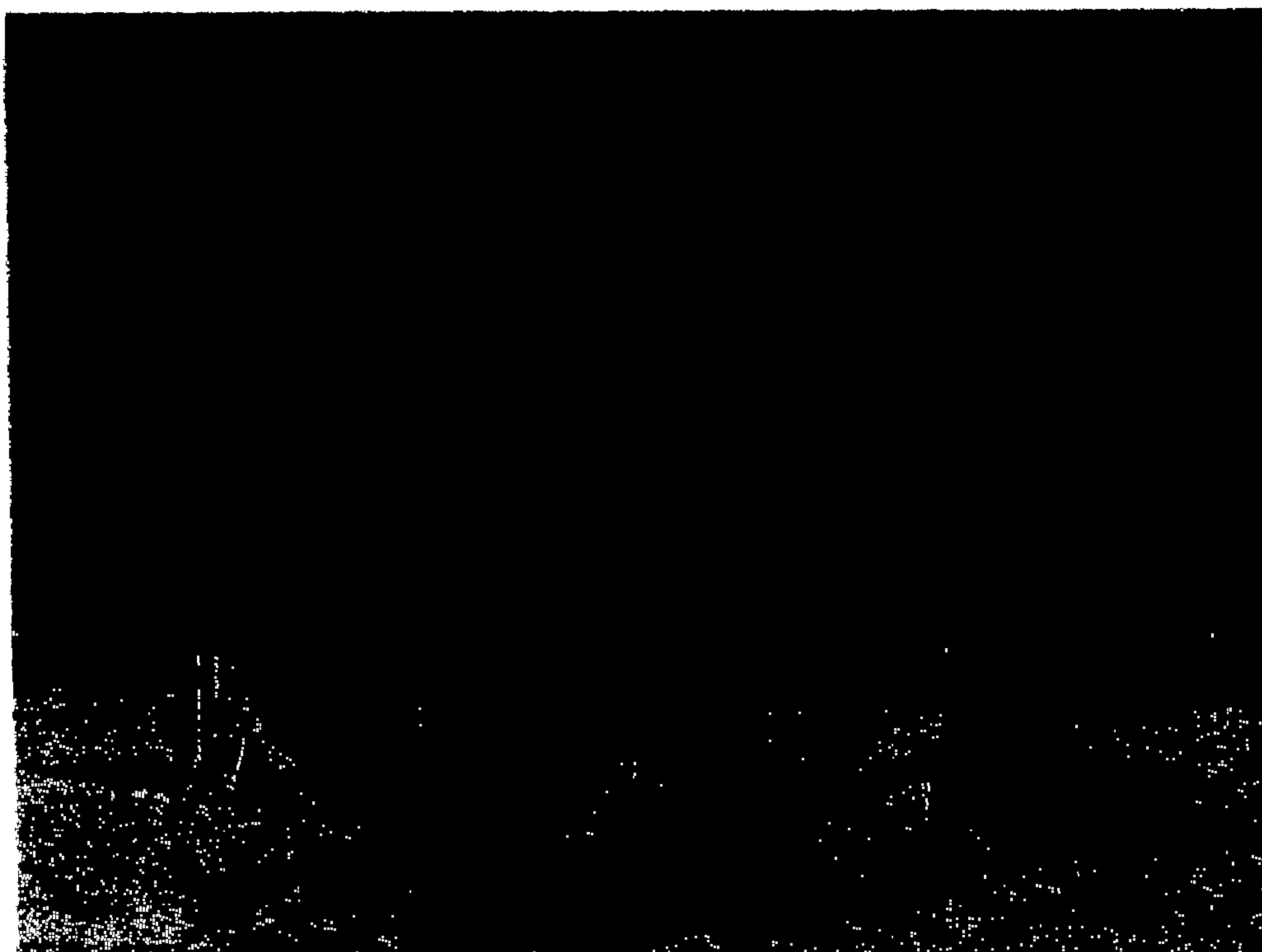




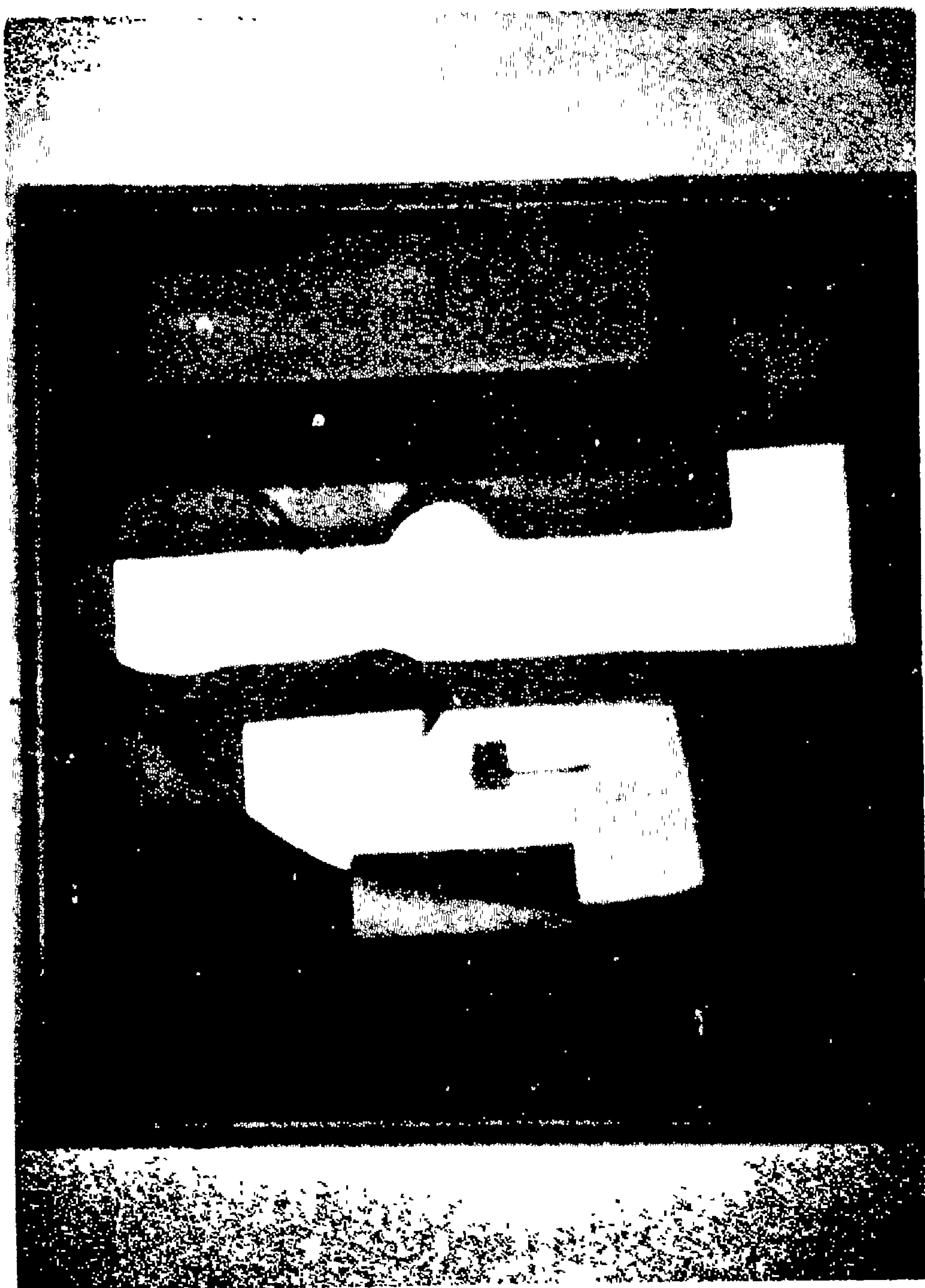
مولد سيدى قناوى



رحلة صيد



شاطيء العلمين

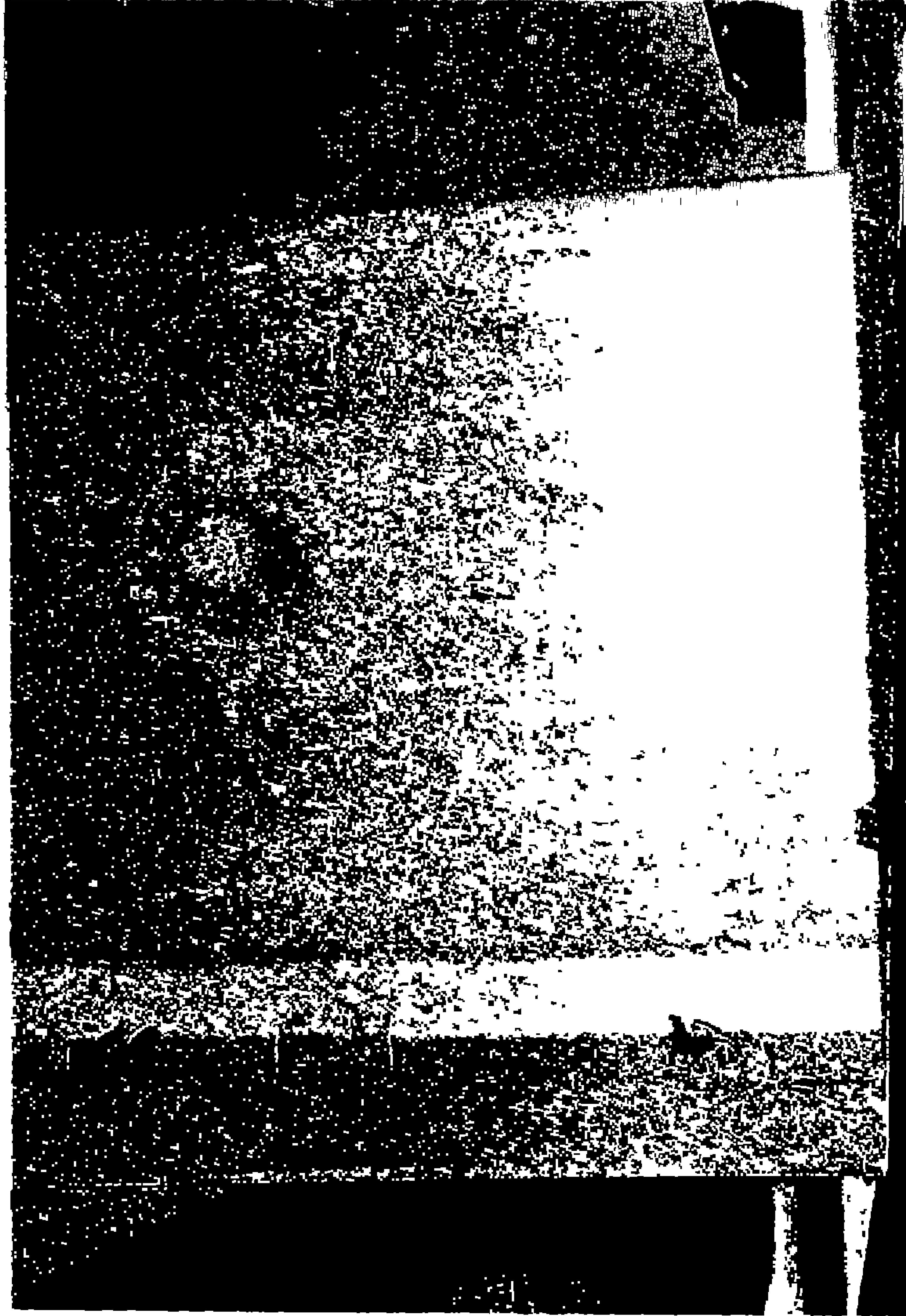




رقصة نوبية لادهم وانلي



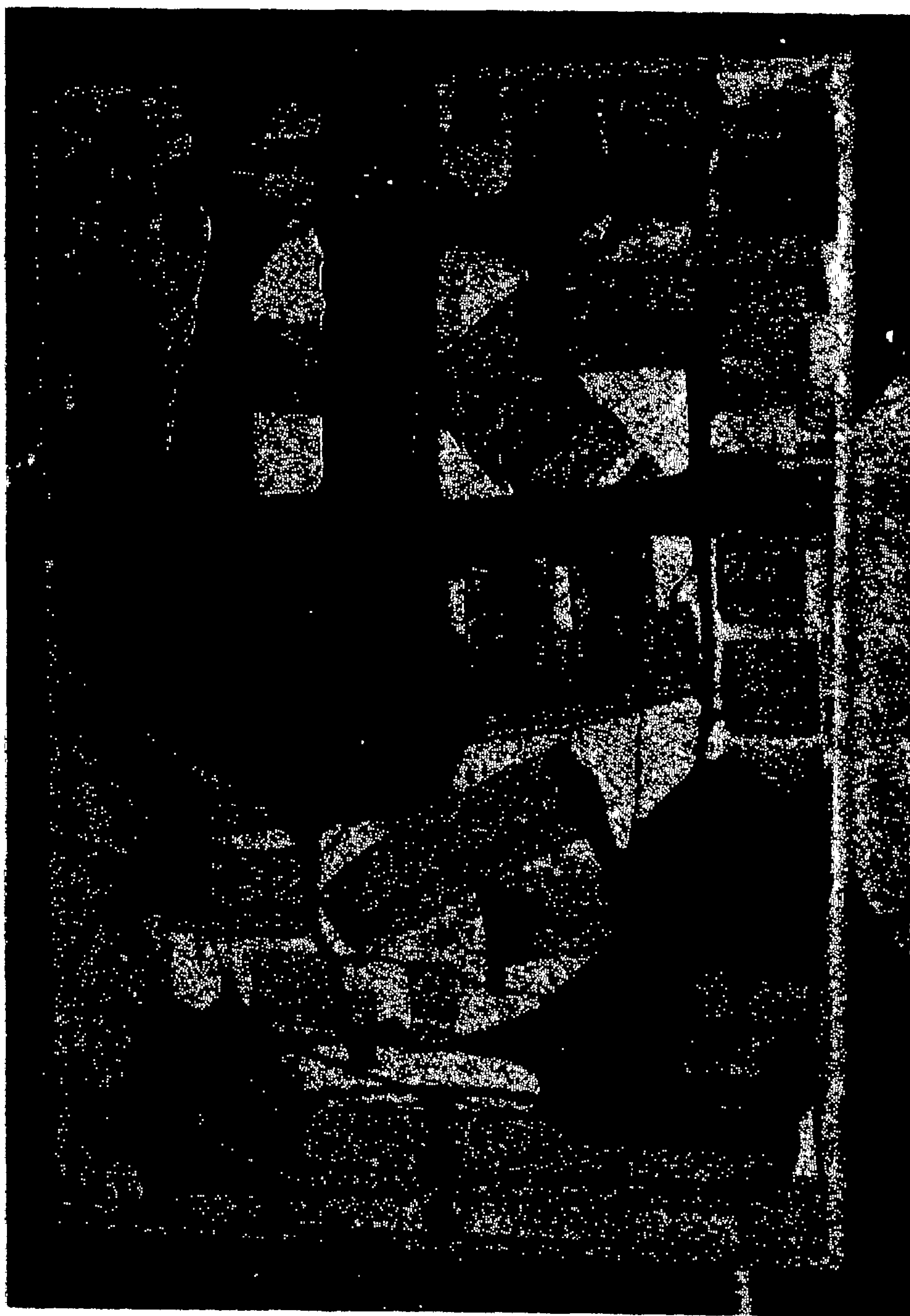
نهاية الرحلة



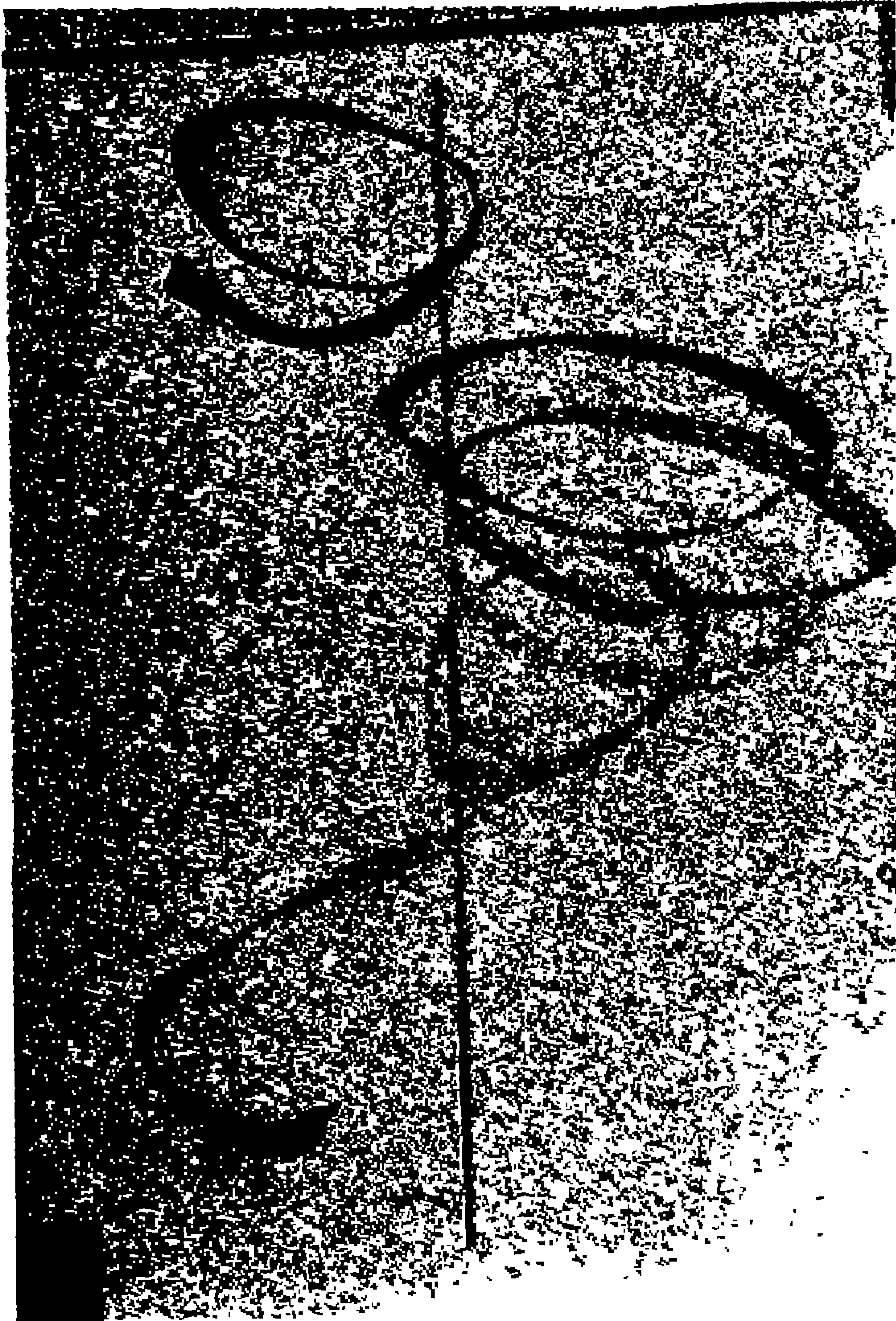
خيول على البحر



صورة للفنان



السيموية

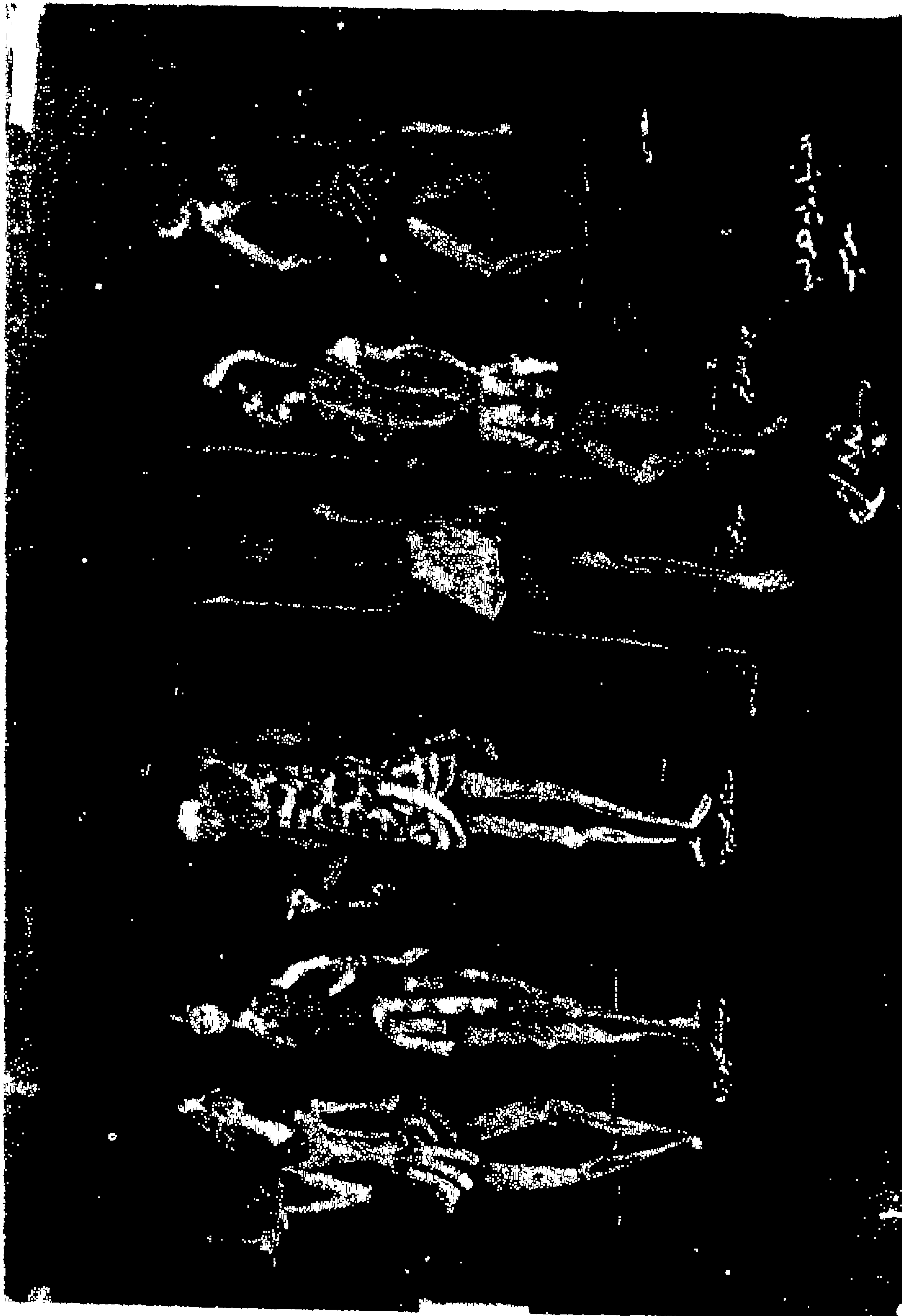


تكوين

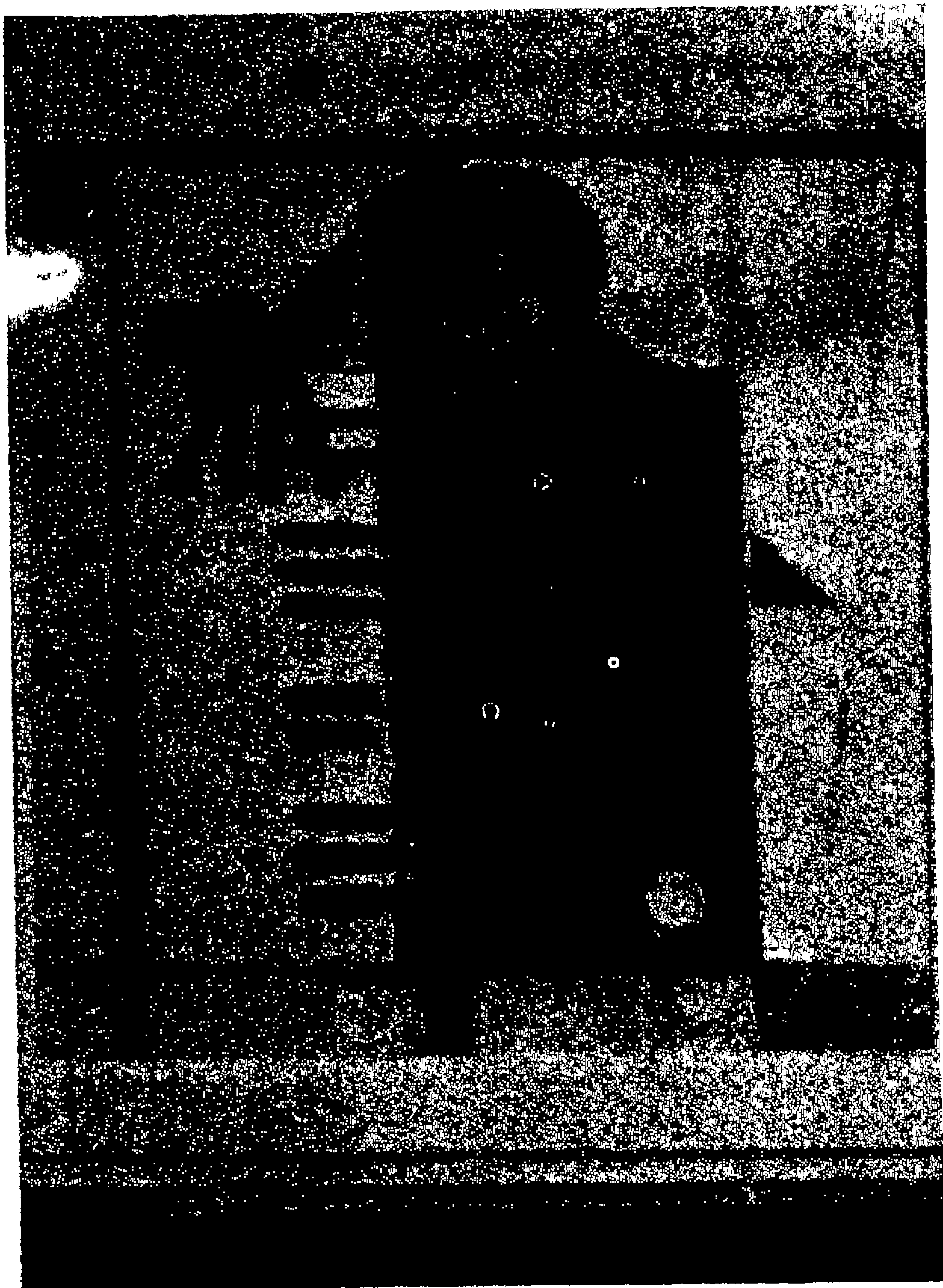


طبيعة صامتة

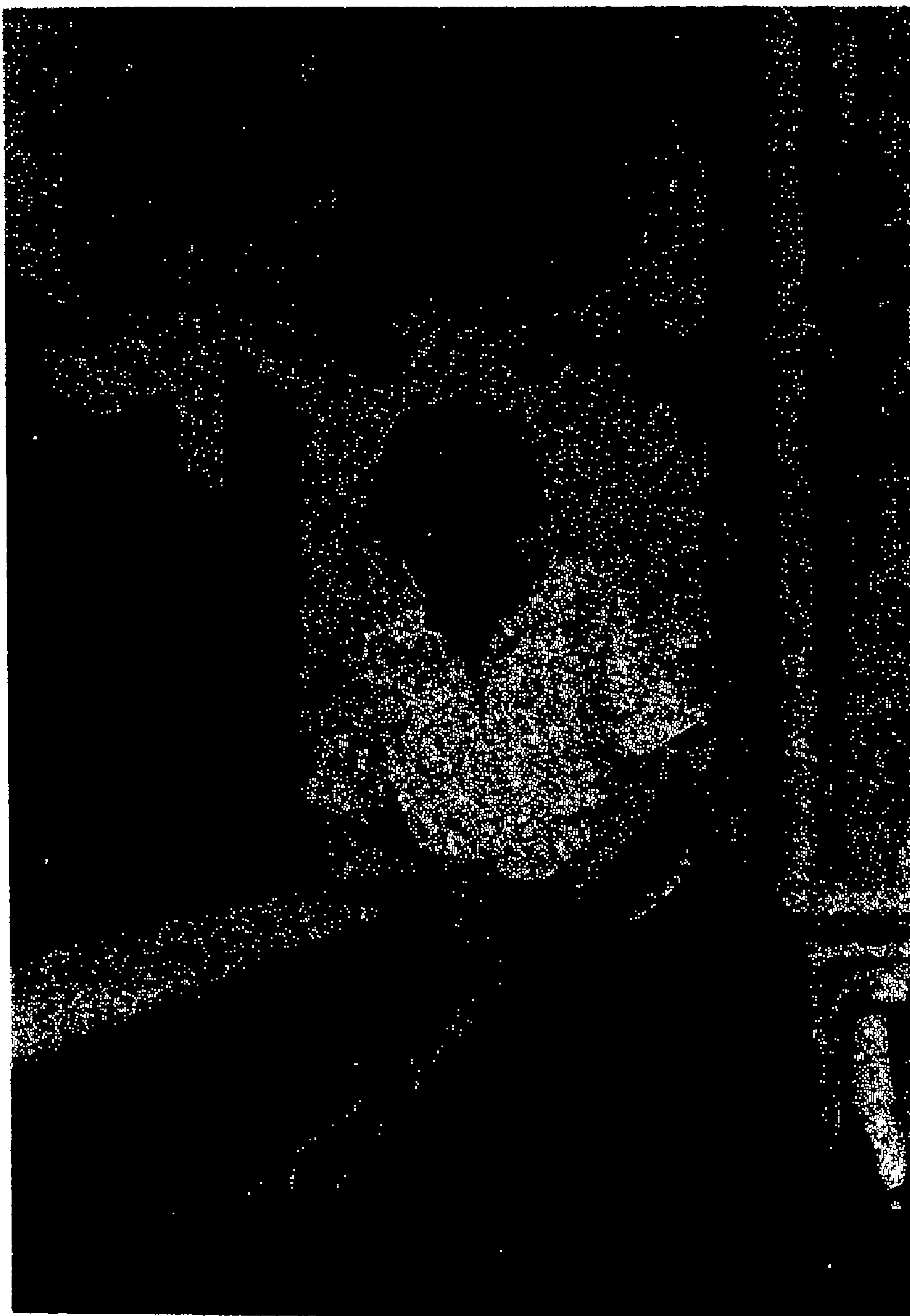




تصميم ملابس الدنيا رواية هزلية



وداعا يا ادهم



الفنان فى شبابه



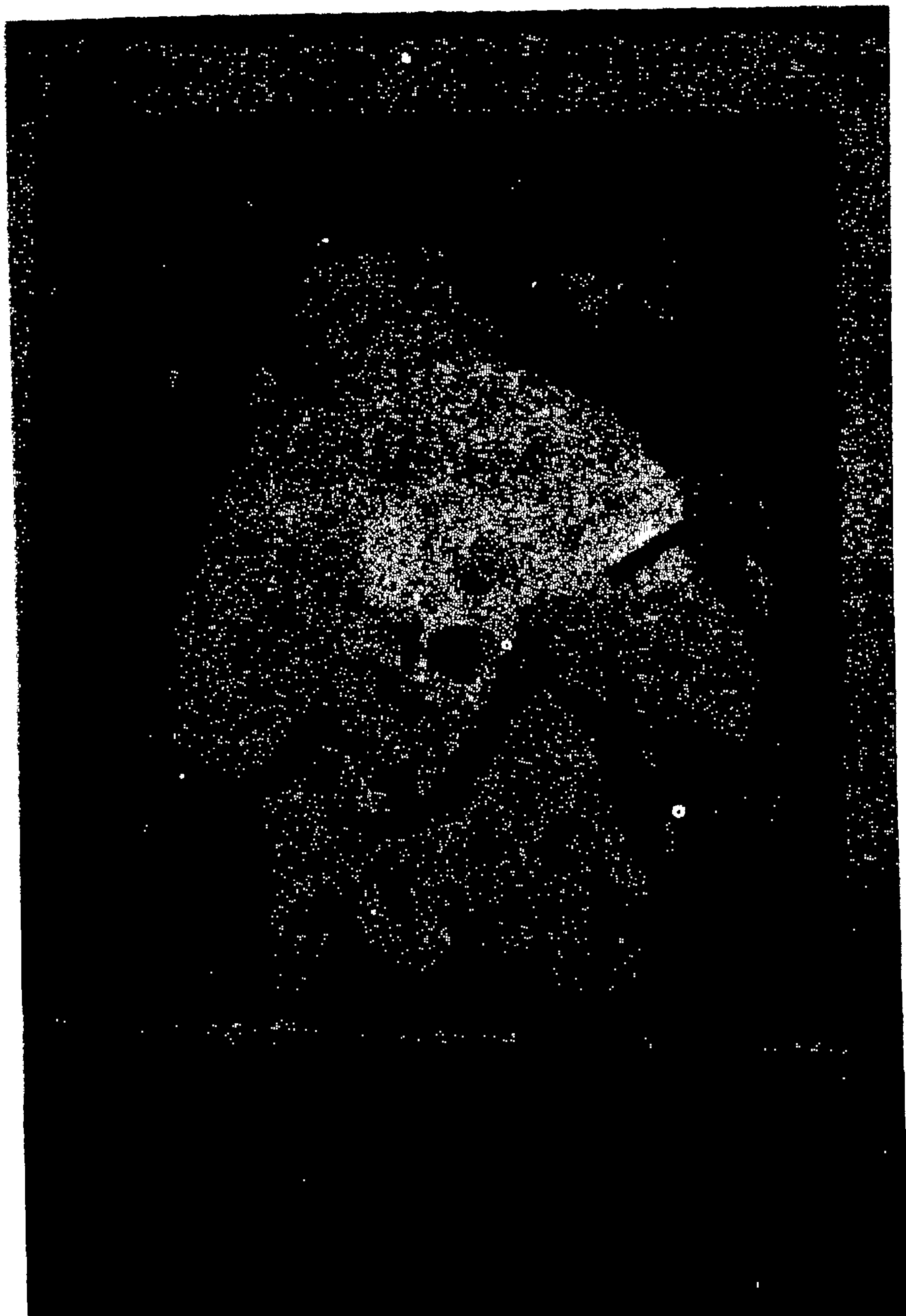
راقصات الباليه



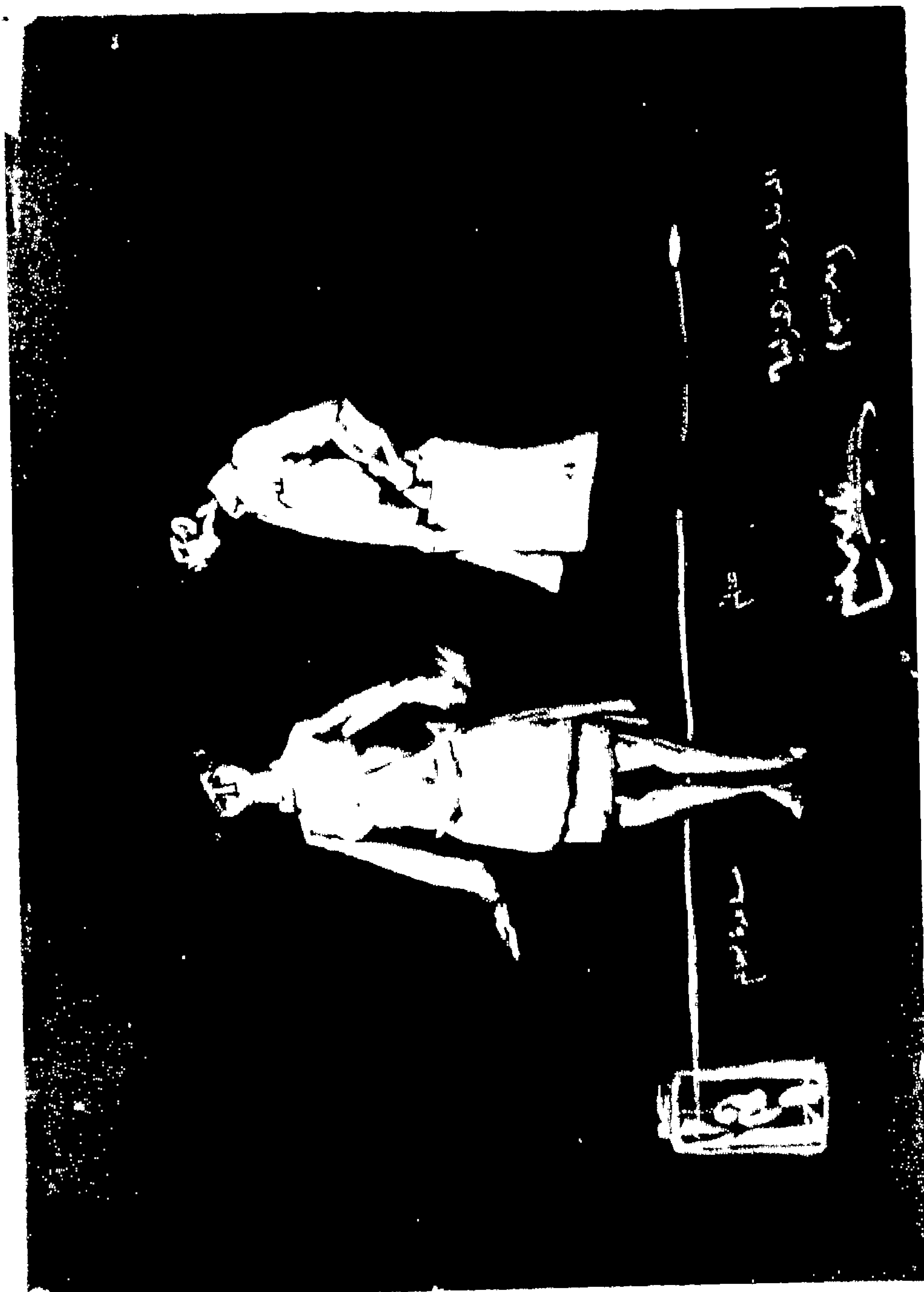
صورة لادهم في مرسمه



مقابر العلمين



عازفة الليل



تصميم ملابس الدنيا رواية هزلية

الثقافة والدين

عبدالعزيز كامل

في خـريف ١٩٨٠ كنت في زيـارة للهنـد ، ومن برنامجها حفل عشاء رسمي في القصر الجمهوري . وكان جلوسي الى جـوار مسئول عسكـري ، وعلى جـدران القاعة نماذج من أسلحة متنوعة : سيـوف ، وبنادق ، ودروع ، وخـوذات ، ولوحـات لرؤسـاء الجمهوريـة السابقين ، وعلى المائـدة أمامنـا زهر تنـوعت أشكالـه والوانه .

وتنقل نظري بين عُدَّة الحرب وآلاتها ، والزهر الرقيق كأنه ابتسامة طفل .

كم محـارب ارتدى هـذه الخوذات ؟ وضـرب بهذه السيوف ؟ ثم غسلتها الأيـدي من دماء علقت بهـا ، وانتهى بهـا المطاف إلى هـذا السكـون ، عـلى حـائط القاعة ، التي نجلس فيها آمنين .

شيء من هذا كان في ذهني ، وأنا أفتح الحديث مع جاري بسؤال :

ـ ما العلاقة بين السيف والزهر ؟

فابتسم قائلاً :

ـ أكثر من علاقة : قل إنها الحرب والسلام .

ثم قال بعد صمت قصير :

ـ هذه الأسلحة جزء من تراثنـا الهندي ، لهـا الآن مكانتها التاريخية والفنية . والزهر تحية . هو مع قِصَـر عُمْره حاضرٌ متجدد .

قلت : ـ هل نقول إن شيئـاً من الألفة حـدث بين الزهر والسلاح ، عندما أصبح السلاح تاريخاً أو جزءاً من حضارة أمة ؟ فرق بين أن أرى سلاحاً موجهاً إليّ ، أو سلاحاً أدرس ما فيه من صناعة وفن . إن الحـرب وأحداثها إذا كانت تفصل بين الناس ، فإن الثقافة تجمع بينهم .

● تذكرة :

جاء تحديد اماكن آيات القرآن الكريم على النحو الآتي : اولا رقم السورة واسمها ثم رقم الآية ، واعتمد النص الانجليزي على ترجمة معاني القرآن الكريم التي كتبها العلامة عبد الله يوسف علي ـ ولها طبعات متعددة ـ مع الاستئناس بترجمات أخرى ، من اهمها مرماديوك بكتول (M. PICKTHALL) . [illegible] الاقتباس من العهدين القديم والجديد .

وانتقل الحديث إلى الدين في الهند ، وكنت أستفسر منه عن نقطة محددة :

في دراسة سابقة نشرتها هيئة اليونسكو عن الاسلام والتفرقة العنصرية (١٩٧٠) عرضت لموقف الإسلام منها ، ثم قمت بدراسة أخرى لاحقة مقارنة (قطر : نوفمبر ١٩٧٩)[١] ولاحظت في الهندوكية كيف أن الآلهة القديمة كان يغلب عليها بياض البشرة . حتى الجياد في عربة راما كانت بيضاء . ثم جاءت آلهة لاحقة مثل « كرشنا »[٢] وكان الحوار عن لونه فقال :

ـ كالا : الأسمر

هكذا كان كرشنا ، كأنه تطوير واقتراب من العدالة في النظرة الهندوكية إلى قضية اللون دون أن تقتصر الآلهة عندهم جميعاً على لون خاص .

وقلت لجاري :

ـ إن الإسلام كدين لا يفرق بين الألوان . ويرى أن الناس جميعاً أخوة ، ونقرأ في القرآن الكريم :

« يا يها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم . إن الله عليم خبير » (٤٩ ـ الحجرات : ١٣)

وفي خطبة الوداع قال النبي محمد ﷺ :

« أيها الناس . إن ربكم واحد . وإن أباكم واحد . كلكم لآدم وآدم من تراب . ليس لعربي فضل على عجمي ، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى » .

فهناك هدف كبير تسعى إليه الانسانية ، وتسير نحوه الأديان ، وهو كرامة الانسان ، والاخاء في شموله .

ولكن : كثيراً ما يحدث ، عندما يجلس أصحاب الأديان معاً ، أن يتحدثوا ويتحاوروا فيما يختلفون فيه ، فلماذا لا نتحدث فيما نتفق عليه ، ونبرز ما فيه من خير ، ونتخذ منه قاعدة انطلاق نحو علاقات أفضل ؟

ماذا لو تصورنا جمعاً من رجال الدين ، من أديان متعددة ، يتحدثون فيما يتفقون فيه ، وما تزداد حاجتنا إليه من الدين فكراً وتطبيقاً . وتعودنا أن نراهم معاً ، يلتقون حول ما يتفقون عليه .

كان هذا هو الأمر الذي تحدثت فيه مع جاري في نيودلهي . وكان محل اتفاق ، رجونا أن يتحقق في أكثر من مكان .

كيف ؟ هذا ما سنحاوله .

الحقيقة الواحدة بين الثقافة والدين :

ولنبدأ من موقع أي صاحب دين .

كمسلم : أنا أؤمن بالله الواحد ، وبجميع الأنبياء والمرسلين الذين أرسلهم الله . بدءاً من آدم الأب الأول ، ونوح الأب الثاني ، إلى ابراهيم وموسى وعيسى ومحمد عليهم جميعاً من الله صلاة وسلام .

عقيدتي بالنسبة لي واجبة الاتباع ، وإيماني بها يلزمني بأداء شعائر خاصة من الصلاة والصوم والزكاة والحج ، وأساليب معينة في المعاملات .

هذه الحقائق بالنسبة لي دين ، ولي بها : علاقة مع الله ، ومع نفسي ، ومع الناس.وهكذا كل صاحب دين . الدين عنده إيمان والتزامات عملية .

ولكن حين يبدأ المؤمن في توسيع دائرة دراسته

---

(١) عبدالعزيز كامل : الاسلام والتفرقة العنصرية اليونسكو . باريس (١٩٧٠) اصدرته بلغاتها الرسمية . وصدرت له طبعة اخرى عربية عن دار المعارف بالقاهرة في نفس العام ، ثم تتابعت طبعاته بعد ذلك . اما بحث الرسول والتفرقة العنصرية فقد كان اعداده للمؤتمر العالمي الثالث للسنة والسيرة النبوية في قطر (نوفمبر ١٩٧٩) بمناسبة بدء الاحتفالات بمقدم القرن الهجري الخامس عشر ، وقد نشره المؤلف في كتابه التالي :

مع الرسول والمجتمع : في استقبال القرن الهجري الخامس عشر : الفصل الثالث ص٦٣ ـ ١٠٩ ـ مؤسسة الصباح ـ الكويت ١٩٨٠ .

(٢) انظر مادة « كرشنا » في دائرة المعارف البريطانية .

لتشمل أقواماً غير قومه ، وديناً غير دينه ، فهو يضيفُ دائرة الثقافة إلى دائرة الدين .

فالحقيقة الواحدة دين عند انسان ، وثقافة عند انسان آخر .

وأنت حين تجلس إلى صاحب دين ، يحدثك عن أديان الآخرين ، بوعي وموضوعية في العرض ، دون تحيز أو تحامل ، تستطيع أن تقول وأنت مطمئن : إنه انسان مثقف .

هذا خيط أول في العلاقة بين الدين والثقافة . المعرفة الموضوعية أولاً . وفهم أديان الآخرين ، كما يؤمنون بها ، وكما جاءت في كتبهم . والمعرفة ـ هنا ـ لا تقتضي الاتباع . فالاتباع مرتبط بالإيمان . وهو مجال غير المعرفة المجردة ، التي توسع مجال الفكر ، وتؤدي إلى مزيد من الفهم . والفهم طريق إلى علاقات أفضل ، وإلى مزيد من الإخاء بين الناس .

الأصـــول الثلاثيـــة :

١ ـ الايمان : ـ

كمثال : يذكر القرآن الكريم أن أصول الأديان ثلاثة :

١ ـ الإيمان بالله .

٢ ـ الإيمان بالجزاء .

٣ ـ العمل الصالح في هذه الدنيا .

« إن الـذين آمنـوا والـذين هـادوا والنصـارى والصابئين ، من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً ، فلهم أجـرهم عنـد ربهم ولا خـوف عليهم ولا هم يحزنون » (٢ ـ البقرة : ٦٢) .

فهناك دائرة واسعة هي الإيمان بالالوهية . وعقيدة الاسلام فيها أن الله واحـد . وإننا جميعـاً من خلقه . وحين تنظر الى هذه العقيدة من الناحية الرياضية ، تجد أن « الواحد » هو الرقم الذي يقف بنفسه : مـا دونه كسور وما فوقه تعدد . ومن بساطة العقيدة ، يمكن أن تدركها مستويات متنوعة من الفكر .

وحين ننتقل إلى عقائد أخرى ، تستطيع أن تتلمس خط التوحيد فيها وراء التعدد الظاهري .

كمثال : في الديانات الهندية تستطيع دائماً الرجوع الى إله أكبر ، وإن كان يحمل أكثر من اسم(٣) .

وفي اليهودية يبدو التوحيد(٤) .

وفي المسيحية نقرأ « بـاسم الآب والابن والـروح القدس اله واحد »(٥) .

وإذا كـانت المسيحيـة ، قـد اشتمـل تـراثهـا عـلى تفسيرات فلسفية للأقانيم الثلاثة ، من حيث علاقتها ، بعضها ببعض ، فإنني أذكر هذا النص لأقف فيه عند كلمة واحدة هي « اله واحد » .

وآخـذ من هذا كله « فكـرة الايمان بـالله » ـ بقـوة متعالية ، فوق الانسان والوجود ، نحـاول عن طريق الايمان بها بناء الضمير الانساني .

وله أهداف ثلاثة أساسية :

١ ـ أن يحدد المستوى الأخلاقي لما نقوم به من عمل .

٢ ـ أن يحول بيننا وبين الانحراف .

٣ ـ أن يدعونا إلى القيام بالعمل ويحفزنا على متابعة السير الدائب للرقي بالحياة . بعبارة أخرى : دفـع إلى أعـلى ، وإلى الأمـام ، وحـائـل دون

---

(٣) RADHAKRISHNAN : Indian Philosophy, London, 1958 -Vol. I p. 480, for the one supreme in different forms, and fulfilling different functions.

(٤) سفر الخروج ٤ ، ٦ . . « ثم قال انا اله ابيك ابراهيم واله اسحاق واله يعقوب » وكان هذا في اول كلام الله موسى ثم جاء القرآن مصدقاً لما بين يديه .

(٥) انظر العهد الجديد اعمال الرسل ٢ : ٢٢ وفيها يقول بطرس الرسول « يسوع الناصري رجل قد تبرهن لكم من قبل الله بقوات وعجائب وآيات صنعها الله بيده في وسطكم كما انتم تعلمون » .

الانحـراف ، مع فتـح باب بـالتوبـة الى الله إذا أخطأ الانسان .

٢ ـ يوم الجـــــزاء :

كذلك في فكرة الجزاء ، يحدث إذا التقى أهل الأديان أن يتناولوا الفروق بينهم فيها ، ما صورتـه ؟ هل هـو حسي ؟ أم معنـوي ؟ إن كان هـذا لمجـرد العلم فـلا بأس . وإن كان هذا هو الأمر الوحيد الذي يشغلهم ، فقد أضعنا به وقتاً غالياً ، وعلاقات طيبة . أما إذا اتخذنا من الإيمـان باليـوم الآخر ، مـا يهون علينـا مصاعب الحياة ، ويدعو إلى مزيد من احتمال آلامها ، ومقابلة تحدياتها فإننـا نكون بـذلك قـد استطعنـا تنمية الحيـاة بالإيمان .

ويبدو أثر هذين المثالين (الإيمان بالله والجزاء) على التكوين الفكري والسلوكي للفرد والجماعة ، والتعامل بين الجماعات وإن اتفقت أو تعددت أديانها .

والى هذه الآثار اشار أكثر من كاتب كبير .

ففي محاورات ارنولد تونبي مع أكيدا دراسة لموضوع الايمان بالحياة الآخرة وأثـره على بث الأمـل في النفس وانخفـاض معدلات الانتحـار[٦] ، وضرب أمثلة من الديانات التي تؤمن بذلك ، كذلك نقرأ نفس التفسير عنـد كارل يـونج[٧] . وهـو كـذلـك فكـر أصيـل في الإسلام .

٣ ـ العمـــــل الصالــح :

وهو الركن الثالث من الدين كما يصوره القـرآن . والصورة العملية التي يبدو بها أثر الايمان بالله والجزاء . وهي صـورة متطورة تستجيب لحـاجـات المجتمعـات المعاصرة ، وتعين على بناء المستقبل .

ولنبدأ بأوسع الدوائر في عالمنا المعاصر . ولنسأل : ما أهم ما يميز النـظرة العالميـة الآن ؟ وبالتـالي : ما يميـز انعكاساتها على السلوك العملي ؟ .

بعد التطور الضخم في طرق الاتصال ، أصبح العالم الآن وحـدة كبيرة . تغيـرت النـظرة إلى المسـافـات . وتغيرت معها النظرة إلى الحضارات والثقافات . وبعد أن كانت كتابة التاريخ مركزة حول قارة معينة ، أو أقليم من أقاليمها ، اقتربت كتابة التاريخ العالمي من التوازن الموضوعي . ومع الكشوف الحـديثة في مجـال الآثار ، بـرزت أهميـة الحضـارات الآسيـويـة والأفـريقيـة . وأصبحت الحضارة الغربيـة ، في المنظور الممتـد طولاً وعرضاً ، مرحلة من مراحل الحياة الانسانية ، أخذت من غيرها ، وتعطي غيرها ، في تدفق حضـاري ، لا مجال فيه للاستعلاء الثقافي ، ولكن للتآخي الثقـافي ، القـائم على الاحتـرام المتبادل ، والشعـور بالمسئـوليـة الانسانية العالمية .

هذا الحوار بين الشمال والجنوب . هذا البحث عن صيغة انسانية جديدة . هذا السعي نحو تطوير الجنوب وتصنيعه . هذا الحديث عن المسئوليـة الانسانيـة التي يحملها كل قطر متقدم نحو قطر متخلف .

معرفة هذا كله تدخل في مجال العلم والثقافة ، كما أن الخطوات الايجابية التي تتخذ لتنفيذه ، تدخل في المجال الانساني والديني .

ولعل من هذا المنطق كان النداء الذي وجهته لجنة المستشـار الألمـاني فيـلي بـرانت في مقـدمـة تقـريـرهـا (١٩٧٩) :

---

(٦) Arnold Toynbee and Daisaku Ikeda: Choose life, a dialogue, pp. 150 — 157 (on Suicide) O.U.P. London, 1976.

(٧) Mc Glure, W. & Hull, R.E.C. (editors), C.G. Jung Speaking, Interviews and Encounters — pp. 45 & 144. Princeton, 1977.

أطلقت اللجنة على تقريرها « اسم برنامج من أجل البقاء » واختتمت مقدمته بالنداء الآتي :

إن العمل على تشكيل ما سوف يكون عليه المستقبل المشترك له من الأهمية ما يجعلنا لا نستطيع ترك أمره للحكومات والخبراء وحدهم . لذلك فإننا نوجه نداءنا إلى الشباب ، الى الحركات النسائية والحركات العمالية ، إلى قادة السياسة والفكر والدين ، إلى رجال العلم ورجال التعليم ، إلى الفنيين والمديرين ، وإلى أعضاء الجماعات الدينية ، ورجال الأعمال ، عسى أن يحاولوا جميعاً فهم مغزى هذا النداء ، وتدبير شئونهم في ضوء ذلك التحدي الجديد »[٨] .

فاذا اعتبرنا هذا التقرير صورة التحدي بين الحاضر والمستقبل ، والتعاون بين الدول المتقدمة والنامية ، وبين العاملين في حقول فكرية متنوعة ـ تضم فيها تضم ـ الدين والثقافة ، استطعنا أن نسير الى توثيق الصلة بين الدين والثقافة في الرقي بالمجتمعات الانسانية .

إزالـــــة السلبيـــــات :

ويبدأ هذا بالتعاون على إزالة السلبيات ، وفتح طرق أوسع أمام الانتاج . ولنأخذ أمثلة من الشرق والغرب .

١ ـ ففي زيارة لسنغافورة (سبتمبر ١٩٨٠) ، استرعى انتباهي كيف تتعايش الأديان هناك في سلام . لكل أصحاب دين مجلس أعلى ينظم أمرهم . التعاون بين أتباع الدين قائم . الصلات بينهم وبين الحكومة واضحة . الاحترام بين الأديان قائم . ترى المسجد غير بعيد عن الكنيسة أو المعبد الهندوكي أوالبوذى .حرصت الدولة في توزيع المساكن أن تزيد من الامتزاج بين المواطنين الذين يصل مجموعهم الكلي الى نحو ثلاثة ملايين .

وفي حوار مع المسئولين عن المسلمين هناك ، ومع المشرفين على مساجدهم ، أحسست هذا الهدوء والاستقرار النفسي الذي يعملون في ظله ، والذي عبر به أحدهم عن الأصول الذي يقوم عليها العمل عندهم ، فقال : الديمقراطية . التقنية . الكفاءة .

٢ ـ وبالانتقال الى الجارة الكبرى الهند ، نرى تاريخاً طويلاً من الصراع في شبه القارة ، حتى بين قرى صغيرة ، يرهقها انخفاض الدخل ، وتعصف بها المجاعات والفياضانات ، ثم ترفع السيوف ، وتحرق الدور وتسفك الدماء ، من أجل خلاف ديني جزئي ، لم تستطع القرون من الجوار ، ولا آلاف الضحايا من الجانبين أن تحسم أمره . والأيام تمر . والخلاف قائم . والدماء تسيل .

٣ ـ ادع هذه الصورة لأ نتقل إلى أوروبا ، وما كان فيها من صراعات دموية عنيفة بين الدول على أساس المذهبية الدينية في داخل إطار المسيحية . وكم شهدت من الحروب والمذابح . ثم انتقل الى الصورة التي تحاول أوروبا الغربية بناءها الآن : السوق الأوروبية المشتركة . البرلمان الأوروبي ، . . ثم جهودها الواسعة وهي تحاول جاهدة أن تكون بمنأى عن أخطار الصراع النووي بين القوتين الأكبر ، ويكفي ما شهدت أرض أوروبا من معارك ودمار . إن القضايا الجديدة حيوية الطابع والأثر ، وتحتل الصدارة من تفكير الشيوخ والشباب .

وميادين الحرب القديمة أصبحت أرض حقول ومصانع وجامعات ومعاهد بحث علمي . وأعداء

(٨) الشمال ـ الجنوب : برنامج من اجل البقاء

وهو : تقرير اللجنة المستقلة المشكلة لبحث قضايا التنمية الدولية برئاسة ولي برانت . ص٢٩ من الترجمة العربية ـ منشورات الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية ، والصندوق العربي للانماء الاقتصادي والاجتماعي ـ الكويت ١٩٨١ . (وسنعود الى صفحات الترجمة العربية في الاقتباسات التالية)

الأمس أصبحوا أصدقاء اليوم . والأيدي التي كانت توقع معاهدات النصر والهزيمة ، أصبحت توقع معاهدات التعاون في شَتى صُوَره .

نعم : هناك خلافات لا سبيل إلى تجاهلها ، ولكن جانباً كبيراً منها يتم التفاهم حوله من خلال المؤسسات والحوار بين الآراء والأجيال . وإذا كانت بعض الصراعات ذات الجذور الدينية لا زالت قائمة في بعض أجزاء أوروبا ، إلا أن مساحتها مقارنةً بما شهدت القرون السابقة ، تؤكد تجاوز أوروبا هذه المرحلة الى أفق جديدٍ من التعاون .

ذكرت هذه الأمثلة الثلاثة من الشرق والغرب : منها مثالان متجاوران من الشرق الأقصى ، ومثال من الغرب ، مَرّ بأكثر من مرحلة من مراحل الصراع والتعاون ، لأبيّنَ أننا بالجهد الواعي ، وعن طريق توسيع المجال الثقافي ، وتقدير ما عند الآخرين ، نستطيع أن نتجنب سلبياتٍ ترتبط في بعض العصور والأقطار بالدين . ونستطيع أن نتجاوزها إلى مستوى أفضل من الايجابيات والتعاون .

وإذا كانت هذه السلبيات قد انعكست على العلاقات الداخلية بين أهل الدين الواحد ، بناءً على تعدد مذاهبهم ، وانعكست على أهل الأديان المتجاورة ، فإن الرغبة عند البعض في استمرار الصراع دَعَت الى أنواعٍ من العَرْضِ المُشَوّه وغير المتناسب للدين ، على المستويين الداخلي والخارجي معاً . وقد يتولى هذا العرض بعض أبناء الدين . وقد يصوره بعض الكتاب من غير المؤمنين به .

كمثال : في أكثر من مرجع كنت أقرأ ما يكتب الآخرون عن انتشار الاسلام بالسيف . وتنتقل هذه الآراء من كتاب إلى كتاب ، دون أن يحاول كاتب أن يدرس الأمر دراسة رقمية . ففي قاعدة الاسلام في المدينة ، وفي السنوات العشر التي استقرت فيها هذه القاعدة في حياة الرسول ﷺ كان عدد الغزوات ، وهي العمليات العسكرية التي قادها ثمان وعشرين ، وكان عدد السرايا وهي العمليات التي قادها أصحابه خمساً وأربعين . ولكن إذا جمعنا كل من قتل من الصحابة فيها كانوا ٢٥٩ ، وكان القتلى من غيرهم ٧٥٩ . أي ان مجموع القتلى من الطرفين ١٠١٨[٩] .

هذه لغة الأرقام في تكوين دولة المدينة ، يضاف إلى هذا ما كانت تتعرض له المدينة من أخطار خارجية أو داخلية .

نضيف إلى هذا ما ذكره القرآن من تقدير كبير لجميع الأنبياء السابقين ، وما جاء لهم من تقدير في أحاديث النبي ﷺ ، والمسلمون يطلقون أسماء جميع الأنبياء على أبنائهم دون تفرقة بينهم .

والقرآن يقص على النبي ﷺ أخبار الأنبياء فيقول : « وكُلًّا نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك . وجاءك في هذه الحق وموعظة وذكرى للمؤمنين » (هود : ١٢٠) .

حينما نؤكد هذه الجوانب ـ جوانب التقارب والمودة ـ نغرس في نفوس الأجيال الجديدة حباً وخيراً . أمّا غُير هذا فيُورث الضغائن والأحقاد .

---

(٩) انظر : الترجمة الانجليزية لصحيح الامام مسلم النيسابوري التي قام بها عبدالحميد صديقي . وجعل لكل كتاب من الصحيح مقدمة تعرض موضوعاته وتحللها وتناقشها على اساس مقارن : ٣ : ٩٤١ط . اشرف ـ لاهور ـ باكستان ١٩٧٦ .

Sahih Muslim: by Imam Muslim

Rendered into English by: Abdul Hamid Siddiqi, Vol III p. 941.

Ashraf, Lahore (Pakistan), 1976

انسانيـــــــة واحـــــــدة :

ان على المؤمنين بالدين ، والعاملين في ميادينه ، مع تعدد الأديان ، مسئولية نحو الانسانية ككل ، بالاضافة إلى مسئوليتهم نحو معتنقي أديانهم :

ذلك بأن يقوموا بجهد له ثلاثة أبعاد أساسية :

١ ـ تأكيد الأخلاق الايجابية التي تلتقي عندها الأديان من الصدق والاستقامة .

٢ ـ إبراز السماحة التي ينبغي أن يتحلى بها المؤمن نحو الآخرين .

٣ ـ إبراز المضمون الاجتماعي والاقتصادي للدين . وتأكيد قيم العمل والانتاج فيه والتعاون على تنفيذ هذا المضمون .

وهذه الأبعاد الثلاثة متكاملة ، ومتفاعلة ، ولننظر اليها في قطرين : أحدهما من العالم الثالث والآخر من العالم المتقدم . أو قل : أحدهما من الجنوب والآخر من الشمال .

فحيث يزداد الفقر في الجنوب ، ويشتد ضغط الحياة يجد كثيرون في الدين تأكيداً لشخصيتهم واستمرارهم . ومع قلة موارد الحياة بين أيديهم يتحول الأمر الى مسارعة ايذاء من يتصورون أنه يؤذي شعورهم الديني . فإذا الصراعات الدامية تقوم بينهم ، دون ارتباط متوازن بين الأسباب والنتائج .

ولكن إذا استطعنا توسيع هذه الاهتمامات . ولا يمكن أن يتوفر هذا الا بمعرفة ما عند الآخرين ، وزرع الآمال في مستقبل أفضل ، والعون على ذلك ، استطاعت هذه الاهتمامات الجديدة أن تستحوذ على جانب كبير من جهودهم ، وأن تفتح آفاق التعاون الداخلي فيما بينهم أولاً ، ومع جيرانهم ثانياً ، ومع العالم الكبير بعد ذلك .

وللأسف : يرتبط الدين في بعض الأقطار والعصور بالسلبية ، والاعتماد على كسب الآخرين[١٠] . وترجع أكثرُ من حركة إصلاحية في الدين ، الى رفض الشعوب استغلال رجاله أو غيرهم ، لإرزاق الكادحين[١١] .

وأحياناً يرتبط الفكر الديني بأسلوب من الزهد في الحياة . وهذا الزهد يرتبط بدوره باستنزاف جهد الآخرين . فاذا العامل أو الزارع يرى نفسه دون الزاهد ، مع أن الزاهد لا يعيش إلا بجهدهما .

وما دام هؤلاء جميعاً يعيشون في آفاق ضيقة . ودورة حياتهم قريبة من دورة نبات الأرض ، تنمو بذوره الى جوار جذوره . فستظل الآفاق الفكرية محدودة في أمر الدين والدنيا . وهنا يبدو دور الثقافة الانسانية ومكانتها في هذه الأقطار .

ويقابل هذا أمر آخر في الأقطار المتقدمة :

فقد تشغلهم مستويات الحياة المتقدمة والناجحة التي يعيشون فيها ، عن متابعة الحياة في أقطار الجنوب . أو يتابعونها كنوع من المعرفة ، دون أن يترتب على هذا مسئولية أدبية . أو يحاولون القاء المسئولية كلها على أهل هذه الأقطار دون عون ـ إلا في حدود ضيقة ـ .

وهذه النظرات المتباينة تبدو في تصريحات المسئولين في الأقطار المتقدمة ، وتتراوح بين تحميل أهل الجنوب كل المسئولية ، والإحساس المتفاوت بمسئولية الدول المتقدمة عن العون[١٢] .

(١٠) هناك نماذج على هذا من بعض اتجاهات البوذية في الشرق الاقصى .

(١١) كنموذج : موقف السنوسية من الاستعمار الايطالي في ليبيا ، وموقف البروتستانتية من الكاثوليكية في صكوك الغفران .

(١٢) تصور تعليقات الزعماء بعد مؤتمر كانكون (المكسيك ـ ٢٢ ـ ٢٣ اكتوبر ١٩٨١) هذه الاتجاهات ، وان نجح هذا المؤتمر لأول مرة في ان يجمع زعماء الشمال والجنوب في حوار علمي حول مائدة واحدة ، وهذا وحده كسب كبير ، كما يقول ويلي براندت في تعقيبه على المؤتمر .

وهكذا يعيش عالمنا كجسم نصفه سليم ونصفه سقيم .

عودة الى تقرير فيلي برانت :

واقتبس من التقرير الفقرة الآتية :

كثيراً ما يقال لنا إن المناخ السياسي في كثير من الدول في الوقت الحاضر ، وفي ظل العديد من المشكلات الداخلية الحادة ، لا يعتبر مناخاً مشجعاً على زيادة حجم المعونات الخارجية ، وأن هذا المناخ لا بد من تغييره . ولا بد من أن يفهم مواطنو الدول الغنية أن مشكلات العالم ككل لا بد أيضاً أن تعالج ، وأن اتباع سياسة فعالة في ميدان المعونات الخارجية لن يشكل عِبْئاً في نهاية الأمر ، بل استثماراً من أجل إقامة اقتصاد عالمي صحي وعالم أكثر أمناً . إن قضايا التنمية الدولية يجب أن تحظى ، من المستويات الدولية العليا ، بذلك القدر من الاهتمام الذي يستوجبه مدى الحاحها » (ص ١٩٢) .

ويقترح التقرير النظر الى مناطق بأعيانها :

« ان أحزمة الفقر المنتشرة في آسيا وأفريقيا تفرض الحاجة إلى مشروعات طويلة الأجل في الكثير من المجالات كنظام استخدام المياه ، والطاقة المائية ، والنقل ، والتعدين ، والغابات ، ومنع تآكل التربة ، والزحف الصحراوي ، والتغلب على الأمراض . إن هذه المجالات وحدها تتطلب تمويلاً إضافياً لا يقل حجمه عن ٤ مليارات دولار سنوياً لفترة لا تقل عن عشرين عاماً » (ص ١٩٤) .

ولتنظيم هذا كله اقترح التقرير إنشاء مؤسسة جديدة اسمها « الصندوق الدولي للانماء » (ص ٢١٦) .

خطـــوات تطبيقيـــة :

وأتصور جهداً دينياً وثقافياً متعاوناً من أجل غد أفضل يمكن أن يمر في المراحل الآتية :

أولاً : لقاء بين مختصين في الدراسات الدينية المقارنة وفروع الثقافة الأساسية ، لتحديد العناصر الأساسية في الفكر الديني والثقافة التي نود أن نعمقها على الصعيد العالمي . ومن الطبيعي أن تبدأ هذه العناصر من جذورها المحلية ، حتى لا يشعر المواطن بالغربة بينه وبينها .

١ - وأبرز هذه العناصر : الايمان بالألوهية بين المؤمنين بها ، دون دخول في تفاصيل الخلافات بين الأديان .

٢ - الإخاء الانساني الذي يرتفع فوق فروق اللون والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٣ - قيمة العمل والانتاج في بناء الحياة .

٤ - المنهجية العلمية في التفكير والتنفيذ .

٥ - مكانة العدل ومستوياته .

٦ - المسئولية الانسانية الشاملة .

٧ - مكانة المعرفة على الصعيد العالمي .

٨ - دلالة الفنون على القيم الباقية في الحياة الانسانية .

وهذه مجرد نماذج ليست على سبيل الحصر ، كما أن التركيز على أهمية بعضها يتغير من قطر الى قطر .

ثانياً : تأتي بعد هذا مرحلة تتعلق بعرض النصوص من الأديان ، بما يؤكد هذه القيم ، في كل من المجالين : الديني والثقافي ، وكيف يتعاونان في خدمة التنمية والحياة .

ثالثاً : أن يتواكب هذا مع الجهود العلمية والاقتصادية والسياسية التي تبذل من أجل إقامة هذا النظام العالمي الجديد . ومن المنطقي أن يكون عرض

هذه الدراسات على مستويات تتناسب مع الجماعات والشعوب التي يتجه إليها القول .

نماذج من الاسلام :

وكمسلم يمكن أن أذكر نصوصاً مما يَدْخُل في هذا المجال من أصول الدين أو من الفن الاسلامي :

١ ـ في الايمان بالله ووحدة الحياة الانسانية :

ـ « يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالاً كثيراً ونساءً . واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام . إن الله كان عليكم رقيبا » (٤ ـ النساء : ١) .

٢ ـ قيمة العمل :

ـ « وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ، وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (٩ ـ التوبة : ١٠٥) .

٣ ـ المنهجية العلمية :

ـ « ولا تقف ما ليس له به علم . ان السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا » (١٧ ـ الإسراء : ٣٦) .

٤ ـ المسئولية الفردية :

ـ « من اهتدى فإنما يهتدي لنفسه . ومن ضل فإنما يضل عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى . وما كنا معذبين حتى نبعث رسولا » (١٧ ـ الاسراء : ١٥) .

٥ ـ التعاون :

ـ « وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان » (٥ ـ المائدة : ٢) .

٦ ـ التعاون وإن اختلف الدين :

ـ « لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ، ولم يخرجوكم من دياركم ، أن تبروهم وتقسطوا اليهم . إن الله يحب المقسطين » (٦٠ المتحنة : ٨) .

٧ ـ العدل :

ـ « إن الله يأمركم أن تؤدوا الآمانات الى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل » (٤ ـ النساء : ٥٨) .

٨ ـ العدل مع الخصوم :

ـ « يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط . ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا ، اعدلوا هو أقرب للتقوى . واتقوا الله ، ان الله خبير بما تعملون » (٥ ـ المائدة : ٨) .

٩ ـ حسن المعاملة :

ـ « وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا . وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما » (٢٥ ـ الفرقان : ٦٣) .

ومع المسيح عليه السلام :

ومن القرآن ننتقل الى المسيح ونقف عند مختارات من الموعظة على الجبل :

« طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض . طوبى للرحماء لأنهم يرحمون . لا تظنوا أني جئت لأنقض الناموس أو الأنبياء . ما جئت لأنقض بل لأكمل . سمعتم انه قيل تحب قريبك وتبغض عدوك وأما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم . باركوا لاعنيكم . أحسنوا إلى مُبْغضيكم . وصَلّوا لأجل الذين يسيئون اليكم ويطردونكم . . (انجيل متى ٥ : ٥ ـ ٤٥) .

ونستطيع أن نتابع هذه الوصية بما فيها من روائع أخلاقية في طهارة القول والسلوك ، وإعطاء الأمثلة التي تؤكد هذه المثل . ثم أقف عند نهايتها وأربطها بآية من القرآن الكريم :

- فكل من يُسمع أقوالي هذه ويعمل بها أُشبهه برجل عاقل بني بيته على الصخر ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح ووقعت على البيت فلم يسقط ، لأنه كان مؤسساً على الصخر .

وكل من يسمع أقوالي هذه ولا يعمل بها يشبه برجل جاهل بنى بيته على الرمل ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح وصدمت ذلك البيت فسقط . وكان سقوطاً عظيماً . (انجيل متى ٥ : ٣٤ - ٣٧) .

ونقرأ في القرآن الكريم :

- « أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين » (٩ - التوبة : ١٠٩) .

فالحديث في المثلين عن البنيان ، وأساسه السليم ، وقدرة هذا الأساس على مقاومة العواصف . فاختيار الأساس السليم عمل صالح . وبناء البيت على هذا الأساس عمل صالح . والبناء تعمير وتنمية واستمرار .

ومع البوذيـــــة :

وإذا ذهبنا الى الشرق الأقصى وجدنا عمقاً وتنوعاً دينياً ، لا نقف معه - في عرضنا هذا - موقف المتعة العقلية المجردة ، ولكن - كما بدأنا - للربط بين الدين والثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى .

ولنستعرض في إيجاز الطريق الثماني في البوذية وتدرج معالمه في ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى : الإيمان الصحيح والعزم الصحيح :

أو نقول : النظر الصحيح ليكون الصدق دليل الانسان ، والعزم على أن يكون دائم الهدوء دون إيذاء الغير .

المجموعة الثانية : من ثلاثة عناصر : القول الصحيح والعمل الصحيح والسلوك الصحيح .

والمجموعة الثالثة : من ثلاثة عناصر : الجهد الصحيح والوعي الصحيح والتأمل الصحيح . وهذه ذروة البوذية وتؤدي إلى طريق السلام التام .

وإذا انتقلنا إلى الوصايا العشر : الخمسة الأولى منها عامة والثانية خاصة برجال الدين : ونقف عند العامة : لا تزهق روحاً ، ولا تأخذ ما لا تستحق ، لا تزن . لا تكذب أو تغش أحداً . لا تتناول مسكراً .

أما الخمسة الثانية فتتعلق بالتخفف من الطعام والجد في الحياة والتقشف في اللباس والنوم ورفض قبول الذهب والفضة[١٣] .

(١٣) في البوذية انظر :

Ninian Smart: Background to the Long Search, pp. 59 — 60, B.B.C. LONDON.

وللدراسة مفصلة :

رادا كرشنان (١٦٥٨) المرجع السابق . وفيه يخصص الفصل السابع : للمثالية الاخلاقية في البوذية ١ : ٣٤١ - ٤٧٦ ، ويدرس فيه الاخلاق والطريق المثالي في البحث الرابع عشر ٤١٧ - ٤٤٠ .

مقارنـــــــة :

فالطريق الثماني المراحل والوصايا العشر في مجموعها لا تخرج عن الوصايا العشر كما جاءت في العهد القديم ، ولا عن روح الموعظة على الجبل ولا عن وصايا القرآن الكريم .

قد نجد تبايناً في تفاصيل بعض الوصايا ، أو في أقوال لاحقة لرجال هذه الأديان ، ولكن الحديث هنا عن تأكيد نقاط الالتقاء تمهيداً لتوسيع المعابر بين أهل الأديان .

دائرة اوسع من الثقافـــــــة :

وإذا كنا اعتبرنا حقيقة واحدة ديناً بالنسبة إلى إنسان يعتبرها جزءاً من عقيدته ، ويلتزم باتباع أوامرها ، واجتناب نواهيها ، واعتبرناها ثقافة بالنسبة إلى انسان غير متبع لهذا الدين، ولكن يوسع بها دائرة معرفته وثقافته، فإننا نستطيع أن نوسع دوائر التعاون بين الدين والثقافة من أجل التنمية والتقدم ، عن طريق دراسة أوسع لمجالات الثقافة من حيث دلالتها على العقيدة ، وعونها على إبراز معالمها .

كمثال من العمارة الاسلامية ، ومن المساجد بشيء من التحديد :

نجد عنصر « النور » أساسياً فيها ، المسجد في الإسلام يسبح في النورنهاراً،وتضيئه المصابيح المعلقة كالنجوم ليلاً .

وفي الاسلام عناية كبيرة بعنصر النور .

١ ـ نقرأ في القرآن الكريم وصفاً لله تعالى :
« الله نور السماوات والأرض » (٢٤ ـ سورة النور : ٣٥) .

٢ ـ ويصف القرآن بأنه نور :
« وكذلك أوحينا اليك روحاً من أمرنا ما كنت تدري ما الكتاب ولا الايمان ، ولكن جعلناه نوراً نهدي به من نشاء من عبادنا » (٤٢ ـ الشورى : ٥٢) .

٣ ـ ويصف الرسول بأنه نور :
« يا يها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً ، وداعياً إلى الله بإذنه ، وسراجاً منيرا » (٣٣ ـ الأحزاب : ٤٥ ـ ٤٦) .

٤ ـ ويجعل عنصر النور مصاحباً للمؤمن حتى في يوم الجزاء :
« يوم ترى المؤمنين والمؤمنات يسعى نورهم بين أيديهم وبأيمانهم » (٥٧ ـ الحديد : ١٢) .

٥ ـ وانعكس هذا على عمارة المساجد ، فأصبح النور عنصراً أساسياً فيها . وإذا كان القرآن نوراً ـ كما وصفه الله ـ فقد كتب المسلمون آياته على جدران المساجد ، فاذا المسجد يجمع بين نور مقروء ونور منظور .

وإذا نظرت إلى فن « الارابيسك » رأيت فيه جمالاً ، ونظاماً هندسياً دقيقاً ، وتماسكاً بين الأشكال الهندسية ، وأنت في المجتمع تؤكد هذه العناصر الأساسية الثلاثة : الجمال . التماسك . والنظام .

وكذلك ترى التناسب بين الجزء والكل . فكل وحدة صغيرة لها ذاتيتها . وفي تماسك الوحدات ذاتية أكبر . وبهذا يحدث التوازن بين الصغير والكبير . بين الفرد والمجتمع . وأنت تقرأ في القرآن هذا : عناية بالفرد وعناية بالجماعة .

ويمكن أن نتتبـع العنـاصـر الفنيـة في العمـارة الإسلامية ، لنربطها بالعقيدة ، وبالمعاني الايجابية التي حـاول الفنان أن يبـرزها ، حتى أصبـح المسجد كـوناً صغيـراً : قبته سماء . والمصـابيـح نجـوم . والأرض منبسطة . السجاد فيها كأنه حديقة .

وكـما تؤكد العقيـدة الاسلاميـة بالكلمـة والسلوك الرباط بين الأرض والسماء ، ترمز المآذن العاليـة لهذا الرباط ، يرتفع من فوقها صـوت المؤذن ، كما تـرتفع الأيدي بالدعاء . ويمكن ـ وما ذكرته مجرد نمـوذج ـ أن نتتبع المجالات الثقافية الأخرى من حيث دلالتها على العناصر الأصيلة في الفكر الديني(١٤) .

مع الذين لا يؤمنون :

ومن هذه الدائرة التي كنا فيها ، أود أن أوسع الدائرة إلى الذين يعيشون بغير دين ، أو عاش الدين في نفوسهم كامناً ، ليس له بروز في حياتهم .

فالدين اذا كان ينبع من مصدر الهي أو غير إلهي فإنه يدعو إلى سلوك في الحياة معين .

وأي دين في مـرحلة انبعاثـة كان خـطوة إلى الأمام تخلصت من بعض الرواسب ، واحتفظت بما ترى أنه ينفع الناس .

والمحـافظة عـلى هذه الـروح الداعيـة الى الأفضل دائماً ، هي المحافظة على روح الدين . فلا يكون قَيْداً على الحاضر ولا على الفكر ، وإنما يحمل من خير الماضي ما يعين على الحياة في الحـاضر . ومن ثمارهما معـاً ما يستطيع أن يبنى به المستقبل .

ولا خلاف بين الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون في أن يكون الغد أفضل انتاجاً وأخصب أرضاً .

وعند هذه النقطة يمكن أن يكون اللقاء : اللقاء حول الهدف إذا كان يعز اللقاء عند المنبع . التعاون على ما يزدهر به وجه الحياة ، دون حوار عقيم حول مدى قابلية أو دعوة الدين إلى التقدم بالحياة .

ولقد قيل الكثير عن الجمود الديني ، وتصوير العهد الذهبي لكل دين . وهو أمر جدلي لا أود أن أقف كثيراً عنـده . فهناك فـرق كبير بـين احترام عهـود شهـدت النبوات ، وتقدير رجالها ومبادئها ، وأن نجعل من هذا التقدير مشاعل ننير بها طريق المستقبل ، وبين أن يتخذ منها البعض سدوداً على الطريق ، وحوائل دون الفكر .

فلنتخـذ من الأهداف نقـاط التقاء . ينـطلق اليها المؤمنون باسم الدين إتّباعاً ، وباسم الثقافة معـرفةً ووعيـاً ، وباسم التقـدم هدفـاً . وإذا كانت مبـاديء الطرق تتعدد من زوايا الانطلاق ، وتتبـاعد في العمق التـاريخي ، فإن الأهـداف تجمـع ، والسمـاحـة بـين العاملين تحول دون صراعات لا داعي لها .

المؤمن يرى أن الدين عقل ظاهر ، وقد يرى غيره في العقل أو الضمير ديناً وشريعة باطنة(١٥) .

(١٤) TITUS B URCKHARDT : Art of Islam, Language and Meaning.
وفي الكتاب بحوث لتفسير الفن الاسلامي وتحليل عناصره ومميزاته .

(١٥) زكي نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر ص٩٧ ـ ١٠٠ ، وذلك في بحث موضوعه « لمسات من روح العصر » ط . دار الشروق ـ القاهرة ١٩٧٩م .

حسناً . أمامنا مشكلات التقدم والتنمية . ووسيلتنا الإيمان بالإخاء الانساني العالمي والتعاون - ما وسعنا التعاون - بين الشمال والجنوب ، بين الدول المتقدمة والنامية ، بين أهل الأديان ، وليكن لنا من الدين والثقافة عون على ذلك .

خاتمـــــــــة :

وأود أن أقرر في ختام هذا الحديث أن مجاله لم يكن نقداً لمحتويات أي دين من الداخل ، ولا مقارنة بين الأديان ، ولا حديثاً نظرياً بعيداً عن أرض الواقع ومشكلاته .

لقد بدأت بالدين في شموله وأعطيت أمثلة ، بعضها مفصل عن الاسلام ، وهو الدين الذي أؤمن به ، وبعضها عن أديان أعايشها ، أو درستها ، أو حاورت أهلها . وحاولت أن أركز على النواحي الايجابية

والمشتركة بين أهل الأديان الوثيقة الارتباط بقضايا التنمية والتقدم .

ودرست العلاقة بين الدين والثقافة . ومتى تكون الحقيقة الواحدة ديناً ، ومتى تكون ثقافة . ثم حاولت أن أقيم معابر بين الفكر الديني - مع تعدده - وبين الثقافة - مع تنوع مجالاتها - ، مع التركيز على الجوانب التطبيقية في كل منها ، بما يؤدي إلى تكوين أفضل لعقلية الفرد ، وتعاون أفضل بين أهل الأديان ، ووسّعتُ الدائرة بعد هذا لتضم - عن طريق الأهداف المشتركة - أرضاً يلتقي فيها الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون . أرضاً هي العمل للتنمية المتوازنة والتقدم الانساني .

وقدمت اقتراحات كنقاط بدء في هذه المجالات .

وإذا كانت هناك دراسات ومؤلفات في الديانات المقارنة وفي العلاقة بين آفاق الدين والثقافة والعلم ، فإن هذا العرض الموجز كان يستهدف البحث عن الأراضي المشتركة ، وبعض أساليب التعاون فيها بين الثقافة والدين من أجل غدٍ أفضل .



حوار واضافات :

وأعقب المحاضرة فتح باب الاسئلة والتعقيب ، وكان اهم ما تناوله الحوار ما يأتي :

(١) وضع الدين في الشرق الاوسط وكثرة المذاهب فيه والصراع حوله ، مع ان هذه المنطقة مهد الاديان السماوية الثلاثة الرئيسية .

(٢) اسلوب انتشار الدين بين الاقناع والاكراه مع ضرب امثلة على ذلك .

وبعد ان اعلن الامين العام المساعد انتهاء اللقاء ، دار حوار مع بعض المختصين تناول موضوعات لم يتسع لها الوقت ، واود هنا ان اتناول موضوعات الحوار والاضافات بشيء من التوضيح :

حوار عن تعدد الاديان في الشرق الاوسط

١ - لا يكفي شرح احادي البعد ، لتفسير هذه الظاهرة في اعماقها التاريخية وتطوراتها ، وكثرة العوامل المتفاعلة فيها داخليا وخارجيا .

٢ - ففي العصور القديمة كانت لكل من بيئاتها الجغرافية المتمايزة خصائصها الحضارية التي تفسر تعدد الديانات

فيها ، وتنوعت هذه البيئات ما بين السهول الفيضية كوادي النيل الادنى ، وارض دجلة والفرات ، والبيئات الجبلية المنعزلة في شمال العراق والشام والمغرب ، والجبهات البحرية المفتوحة على الاتصالات الخارجية في السهول المطلة على البحر المتوسط ، والبوادي المنتشرة وراء هذا الاطار في قلب الجزيرة العربية واطراف الشام والعراق والاجزاء الجنوبية من المغرب .

٣ ـ وبعد ان جاءت اليهودية تعددت فيها المذاهب والمدارس الفكرية : وظهر الصدوقيون الممثلون للقطاع الحاكم والمنفتح على العالم الخارجي والذي مال الى التوسع في تفسير النصوص ، والفريسيون المتمسكون بالنصوص ومنهم رجال الدين وكانوا من جمهور الناس ، وانكروا على الصدوقيين ما اعتبروه تهاونا في الدين . وهنا نجد شيئا من الارتباط بين الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والاتجاهات الفكرية في المجتمع اليهودي . واعتنق الفريسيون عقيدة الايمان بالمسيح المنتظر والبعث بعد الموت . وقام بين الفريقين صراع دموي حسمه دخول الرومان . وفي ظل الرومان ظهرت اقسام جديدة ، كان اهم اسباب قيامها اما التعاون مع الرومان او حربهم . ويعتزل « الاسينيون » قومهم وما في المجتمع من فساد ، ويلجأون الى الاماكن النائية والكهوف بعيدين عن العنف متطهرين بالعبادة منتظرين المسيح الموعود . وتدلنا لفائف البحر الميت على انسحابهم الى قمة تل جنوب اريحا تحت الجروف التي تحدد الشواطيء الغربية للبحر الميت .

وتتجمع اراء واحكام ومفاهيم اليهود في التلمود الذي يشغل المكان الثاني عندهم بعد التوراة . ويظهر « القراءون » الذين لم يعترفوا بالتقاليد الشفهية ، ويخالفون غيرهم من اليهود ، ويتمسكون بالنصوص ، ويصيب الفكر تحجر ، وتبرز جهود « الربانيين » الذين دفعوا الحركة الثقافية الدينية .

وتسير الحياة بالاقليم ، وتتدافع فيه التيارات الداخلية والخارجية تاركة طابعها على التكوين الديني ، الذي حاولنا هنا ـ في قطاع مكاني وزمني ـ ان نوضح ملامح من طبيعته الجغرافية وعلاقاته المكانية وتيارات الفكر فيه ، واثر هذا على تعدد الاراء والمذاهب وتفاعلها فيه سلما وحربا . بعبارة اخرى : حاولنا ان نبرز جانبا من الخصوصية الحضارية لجزء من الاقليم في اطار زمني .

٤ ـ ومع مجيء المسيحية ، يتمسك جانب من اليهود بما كانوا فيه من امر دينهم على تعدد في مذاهبهم ، ويظل جانب من الرومان على وثنيتهم ، ويعتنق جانب الدين الجديد . وتشهد المسيحية الصراع الفكري حول طبيعة المسيح ، فتنقسم الكنيسة ، وتتعدد المدارس ، ما بين مؤمن بالطبيعة الواحدة ، وبالطبيعتين ، ومن يؤمن بالاريوسية ، التي تنادي ببنوة المسيح دون الوهيته . كما تتعدد المذاهب من حيث طبيعة صلاتها ببيزنطة روما . ثم يحدث الصراع الديني بين جنوب اوروبا ووسطها وشمالها ، فتظهر البروتستانتية . وتحاول هذه المذاهب جميعا ان تؤكد وجودها في مهد المسيح ـ حربا وتبشيرا ـ فاذا كنائس واتباع ومدارس ومؤسسات كاثوليكية وبروتستانتية وارثوذكسية . ولكل منها وجودها وجهودها واتصالاتها الداخلية والخارجية .

٥ ـ ويأتي الاسلام مصدقا لما بين يديه من التوراة والانجيل ، يقول الله تعالى « لا اكراه في الدين » (البقرة : ٢٥٦) ويقول مخاطبا رسوله « فذكر انما انت مذكر . لست عليهم بمصيطر » (الغاشية :

(٢١ -٢٢) ، مهد الاسلام موطن « محايد » غير خاضع لسيطرة الفرس او الروم . وينتشر الاسلام في قلب الجزيرة العربية الى ما حولها . وتخمد النار في معابد المجوس في فارس . ويتعايش الاسلام مع اهل الكتاب من اليهود واالصارى . ولهم في القرآن والسنة النبوية والشريعة الاسلامية احكامهم . ويأتي التاريخ الاسلامي تطبيقا لذلك ، يلتزم به الحكام احيانا ، ولا يلتزمون احيانا اخرى. والاساس في الاسلام هو مبادئه ، وهي التي توزن بها تصرفات الافراد حيثما كانت مواقعهم .

فالمنطقة لها تاريخها الديني الطويل الذي تعايشت وتصارعت فيه الاديان والاراء والافكار ، وتعددت الملل والمذاهب . وتنوعت عوامل التأثير داخليا وخارجيا . ويزداد تعقد العلاقات حيث يكون المكان او المدينة مقدسا عن اكثر من دين (كبيت المقدس) ، ويستمر الوجود المذهبي حيث تتوفر له ظروف الحماية المكانية او السلطة التي ترعاه . والنماذج على ذلك كثيرة في ديار الشام بمفهومها الواسع ، حيث الجبال مواطن ومراكز استقرار للمذاهب من مسيحية واسلامية . ومن هذه الجبال يمتد تأثيرها الثقافي والسياسي الى العواصم الحاكمة . (لبنان كمثال : المارون ، الشيعة ، السنة ، الدروز ، الروم الارثوذكس ، الكاثوليك ، السريان ، الارمن . .) .

عن انتشار الاسلام :

هنا يمكن ان نبدأ بالمقارنة بين طبيعة انتشاره في نصف الجزيرة العربية الشمالي والجنوبي :

فمعظم الغزوات النبوية مركزة في الربع الشمالي الغربي ويقل التركيز في الربع الشمالي الشرقي ، ثم يقل في النصف الجنوبي . ويرجع هذا الى توزيع خطوط المقاومة لانتشار الاسلام .

فالصراع الرئيسي كان اولا مع مركز المقاومة في مكة ، ثم بعض قبائل المدينة ونجد والساحل والشمال من العرب واليهود . ثم اتسع المجال ليشمل دولتي الفرس والرومان وكانتا ابرز قوتين في المنطقة .

وكثيرا ما نعني بتتبع انتشار الاسلام شمالا ، دون عناية مماثلة او مقاربة بانتشاره جنوبا ، مع ان الاطار البشري حول المحيط الهندي يعيش فيه معظم المسلمين الآن . وكان انتشار الاسلام فيه سلميا في الغالب عن طريق الدعاة والتجار . واستطاع الاسلام ان يتوغل من شرق افريقيا الى وسطها ، وان يصل الى الشرق الاقصى وان يتعايش مع اديانها هناك . ولا زالت للعلاقات الدينية في هذه الاقطار طبيعة اكثر هدوءا وسماحة مما نجد في القطاع الشمالي ، ونعود هنا مرة الى آثار الخصوصيات الحضارية لهذه الاقطار ، وهي روح نود لو امكن الحفاظ عليها ومد مظلتها . كذلك ينبغي التفريق بين صراع على الحكم بين قوى محلية او وافدة ، وبين ترك الحرية الدينية للشعوب بعد انتقال السلطة من يد الى يد . ومن تاريخ شبه جزيرة ايبيريا يمكن ان نجد نموذجين متقابلين : من السماحة في ظل الاسلام بعد دخوله ، ومن العنف الذي لقيه المسلمون فيها عقب انسحاب السلطان الاسلامي الى المغرب .

واعتقد انه في عالمنا المعاصر ، اتسعت دوائر الحوار الفكري ، وبرزت اهمية التعاون مع تعدد الاراء والأديان والمذاهب ، من اجل مستقبل افضل للانسانية .

اضافات

بعد انتهاء المحاضرة وما بعدها من اسئلة ورفع الجلسة ، استمر الحوار مع بعض الحاضرين في نقاط لم يتسع لها الوقت المخصص للاسئلة .

عن التوحيد :

وكان من بينها استيضاح عن التوحيد وكيف انه ظاهر او كان من وراء مظاهر التعدد - في بعض الاديان ، ومن بينها المسيحية . وهناك اتجاهات جديدة في الفكر المسيحي تعزز بروز التوحيد وتستند الى نصوص من العهد القديم والجديد .

ولنستعد هنا ما جاء في اعمال الرسل ٢:٢٢ (انظر الهامش السابق رقم٥) . فهذه النصوص ونظائرها كانت مما استند اليه مؤلفو الكتاب الآتي :

JOHN HICK/ (editor) The Myth of God Incarnate, SCM press. London 1981

وهو يعرض في بحوثه وجهات نظر قابلة للمناقشة . وبعض هذه القضايا كانت مما سبق اثارته مثل سر الحلول والتثليث والتجسد ، وتعددت فيه الآراء ، وتعددت معها الكنائس في اطار المسيحية . ويعتقد مؤلفو الكتاب ان نموا لاهوتيا جديدا اصبح مطلوبا في هذا الجزء الأخير من القرن العشرين : يدعو الى هذا زيادة المعرفة بالأصول المسيحية ، والرغبة في توثيق الصلة بين المسيحية والاجيال الجديدة المؤمنة بها من ناحية ، وبينها وبين شعوب تدين باديان عالمية كبرى من ناحية اخرى . ويأتي هذا عن طريق اعادة تفسير النصوص حتى يرتكز ايمانهم بها على اسس تستجيب لها عقلياتهم في العصور التي نحياها (انظر المقدمة ص٩ - ١١) .

وفي الهندوكية :

ونفس الأمر نجده في الهندوكية : فمع انها قامت على نظام الطبقات الصارم ، فان الحياة الحديثة - وبخاصة في المدينة - اصبحت لا تستطيع الاستجابة لهذا النظام : الجامعات . المدارس . المصانع التي تستخدم الاف العمال . المؤسسات التجارية هذا مع فتح المجال في المدينة للحصول على المعرفة والمؤهلات الدراسية اللازمة ، وظهور موازين جديدة لكفاءة الأفراد : من القدرة على الانجاز والكفاءة في الاعمال ، كل هذا جعل من حياة المدينة بوتقة تذيب هذه الفروق التي اخذ الزمن يتخطاها في مساره .

وعن الوحدة الانسانية :

ثم هذا الحوار القوي بين الشمال والجنوب - رغم العقبات التي يلقاها ، وطول المسار ، واتساع الفجوات الحضارية - له هدف يسعى اليه ، ولا يمكن - انسانيا - ان يكون محل رفض او جدل ، وان كان - عمليا - يلقى بعض الصدود والعقبات .

اذن : النظرة الى الانسانية الواحدة ، المؤمنة باله واحد ، والتي تسعى الى مستقبل واحد ، مع الاعتراف بالفروق الاقليمية والخصائص الحضارية . هذه النظرة تجد لها كل يوم انصارا جددا . وهذا مما يزيد الامل في الاقتراب منها ، والحوار البناء من اجل تحقيق الممكن من مراحلها .

وعن الفجوة بين المباديء والممارسات :

وكان السؤال : الاقوال التي ننادي بها حسنة ، ولكن الواقع بعيد عنها . والذين ينادون بهذه المباديء لا يملكون تطبيقها ، والذين بأيديهم سلطة التنفيذ لا يدينون بها . فما السبيل ؟

والسؤال مطروح دائما ، ومن قديم قال الله تعالى : يا ايها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون ، كبر مقتا عند الله ان تقولوا ما لا تفعلون » (٦١ - الصف : ١) .

وقال الامام علي - كرم الله وجهه - « يعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال » فالحق لا يوزن بمدى اعتناق الناس له .

وفي عالمنا المعاصر نلقي انواعا مختلفة من الحكم : هناك الحكم « الاخلاقي » على امر من الامور بانه خير او شر . والحكم « العلمي » عليه بانه صواب او خطأ . ولكن كثيرا من رجال السياسة والحرب والاقتصاد - وهم الاكثر تحكما في عالمنا المعاصر - لا يقفون عند هذين الميزانين ، وانما لهم ميزان ثالث هو « النجاح او الفشل » . تماما كمباراة رياضية اونتيجة حرب . واقرب الامثلة على ذلك قنبلة هيروشيما ، وتدمير العواصم الغربية في الحرب العالمية الثانية ، ومآسي فيتنام وجنوب افريقيا وفلسطين . في كل هذه الامور يتراجع ميزان الخير والشر والحق والباطل ، ليبرز ميزان النجاح والفشل فيما تتخذه الدولة ، او مجموعة من الدول ، هدفا لها في صراع .

● وان مشكلة الامم المتحدة وقراراتها تكمن في هذه الفجوة بين المباديء والتنفيذ . وبعبارة اخرى بين « قرار » من الجمعية العامة ، « وفيتو » من مجلس الامن .

● وعلى المستوى الفردي : هناك انتشار الخمر والتدخين وذلك الهجوم الضاري من شركات السجائر في العالم المتقدم على العالم الثالث ، والتفنن في اغراء الشباب بالاقبال عليه ، ومع ضخامة الاعلان أ كلمة باهتة في ركن علبة السجائر او الاعلان ، تحذيرا من اخطار التدخين على الصحة .

● نعم : لقد تراجع التدخين في اكثر من قطر غربي ، ولكن صحب هذا غزو عنيف على العالم الثالث ، لا يخرج في طبيعته عن حرب الافيون في الصين في القرن التاسع عشر .

● ولا يملك اصحاب الفكر الا ان يقولوا كلمتهم في هذا ، ويدافعوا عنها ما استطاعوا الى ذلك سبيلا : يقولونها في الدعوة الى الايمان ، وفي محاربة التفرقة العنصرية ، وفي نقد الانفاق الضخم على اسلحة الدمار بين المعسكرين ، مما يكفي بعضه لاسعاد الملايين في الجنوب .

ولعل من اهم الجوانب التي يدعو اليها الدين : ان يكون ميزان التعامل بين الناس قائما على اسس منها الاخلاق والعلم بالاضافة الى النجاح والفشل .

ويلتقي الدين - في هذا - مع الثقافة الداعية الى اتساع الافاق على المستوى الفردي والدولي ، وربما يحس الانسان بالانسان في جوهره ، وان احتجب وراء مظاهر

من الضعف الصحي او العلمي والاقتصادي . ومهما تكن اوضاع الحضارة المعاصرة ، فلن تعدو ان تكون حلقة من سلسلة انسانية طويلة ، تعاقبت فيها ـ على المراكز الحضارية ـ دورات من الاشراق والارتفاع والأفول . وامل المستقبل فيها تعاون عالمي : ان يكن اليوم بعيدا ، فعسى ان يكون في غد من وقائع الحياة .

***

شكر :

. أود أن اسجل شكري لسعادة الدكتور احمد مختار امبو المدير العام لهيئة اليونسكو . ولسعادة الدكتور ماكاجيانسر الامين العام المساعد للشؤون الثقافية على الدعوة للمشاركة في الموسم الثقافي لليونسكو لعام ١٩٨١ وتفضله بتقديم المحاضر ، ولسعادة السفير باولو كارنيرو رئيس اللجنة العالمية للتاريخ العلمي والثقافي للانسانية بهيئة اليونسكو على حضوره وتعقيبه على المحاضرة ، ودعوته الى مزيد من الحوار بين الحضارات وفتح آفاق من التعاون الثقافي العالمي ، وللزملاء العاملين في القسم الثقافي باليونسكو .

وقد القيت المحاضرة في قاعة المؤتمرات رقم ١٤ بمبنى اليونسكو بباريس مساء الخميس ٢٦ نوفمبر ١٩٨١ .

مطالعات

الصهيونية الجديدة

ترجمة وتعليق شوقي العسكري

منذ أصبح مناحم بيجن رئيسا للوزارة الاسرائيلية في العام ١٩٧٧ وسياسة اسرائيل الخارجية تثير الحيرة لدى المراقبين الأجانب ، فقد أجرت حكومة الائتلاف المحافظ المعروف باسم الليكود مفاوضات حصلت بها على تسوية تاريخية سلمية مع مصر ، ولكنها قامت كذلك بأفعال ، وشجعت سياسات كان من شأنها تعريض عملية السلام للخطر وذلك مثل التعجيل ببناء المستعمرات اليهودية في الضفة الغربية ، والاحتلال الرسمي لمرتفعات الجولان ، وضرب المفاعل الذري العراقي بالقنابل .

وكان شأن المنطق الذي يكمن وراء هذه الأفعال والنظرة الى العالم - التي انبنت عليها ، أن يؤديا في نهاية الأمر الى احتلال لبنان في يونيه سنة ١٩٨٢ ، كما أن اسرائيل قد ساعدت على تهيئة المسرح أمام حلفائها من مسيحيي لبنان حتى يقوموا بمجزرة صبرا وشاتيلا في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين .

لماذا اختلفت سياسات حزب الليكود كل هذا الاختلاف الأساسي مع سياسات الحكومة السابقة لحزب العمل الاسرائيلي ؟

ان الجواب على هذا السؤال يتجاوز الشروح السياسية والدبلوماسية التقليدية ويرتبط بدلا من ذلك بنوع النظام العقائدي الذي اخذ يستحوذ على الاسرائيليين وهذا النظام يعتمد على عناصر معينة في تاريخ الفكر الصهيوني كثيرا ما تخفى على الناس خارج اسرائيل ، وهذه العناصر قوتها وعززت من شأنها بعض مشكلات الأمن المعاصرة في اسرائيل وشعور اسرائيل بالعزلة في المجتمع الدولي .

واضافة الى ذلك فان جوهر هذه الصهيونية الجديدة يحظى بشعبية كبيرة بين الناخبين في اسرائيل ، فقد عرف

---

(١) هذه ترجمة مقالة نشرت في مجلة (السياسة الخارجية الأمريكية في عددها الصادر في صيف عام ١٩٨٣ وقد آثرنا ترجمة المقال كاملا رغم اننا لا نوافق على كل ما جاء به .

زعماء الليكود كيف يصوغون قضايا السياسة الخارجية بحيث تمس اوتارا حساسة في قلوب الغالبية السفاردية[٢] (أي يهود الشرق) الجديدة في اسرائيل .

لقد كان النظام العقائدي للمجتمع اليهودي الحديث في فلسطين اثناء الاحقاب الأولى التي أعقبت استقلال اسرائيل قائما على خليط من الأيديولوجية الصهيونية ، والايديولوجية الاشتراكية كما كان نشوء هذا النوع من التفكير وتطوره يشكلان استجابة قوية من الناحية النفسية والفكرية للحياة اليهودية في القرن التاسع عشر في اوروبا وخاصة تجربة اليهود في شرق اوروبا .

كان يهود اوروبا الشرقية واسمهم (اوست جودن Ostjuden) محصورين في داخل منطقة منعزلة (جتو ghetto) في روسيا القيصرية كما كانوا يخضعون لقيود شديدة الوطأة من النواحي الدينية والثقافية والاقتصادية ادت كلها الى التضييق عليهم الى درجة تدعو للرثاء ، ولم يكن امامهم قانونا وعُرْفاً الا العمل في الحرف اليدوية او التجارة أو المهن التي تقتضي التوسط بين طرفين .

وقد أدت بهم هذه الحالة الى أن أصبحوا طبقة عاملة كان اليهود في مأثوراتهم الشعبية يرمزون لها بشخصية الحالم أو الشحاذ أو غير ذلك من الشخصيات التي تحفل بها أعمال الكاتب اليهودي الذي كان يكتب بلغة اليدِشْ Yiddish[٣] المدعو شالوم عليكم Shalom Aleichem وبهذا القدر الضئيل من الحقوق المدنية والحريات تعرّض يهود اوروبا الشرقية للمضايقات المستمرة والقتل الجماعي بين حين وآخر .

اما يهود أوروبا الغربية ووسطها فقد كانوا في حالة احسن حيث استطاع الكثيرون منهم ان يندمجوا في المجتمع غير اليهودي ويتقبلوا وجهة نظر الفيلسوف الالماني اليهودي موسى مندلصن Moses Mendelssohn التي تقول بان الاندماج الثقافي يقضي على الشعور بالعداء للسامية لأنه يحرر اليهود ويضعهم على قدم المساواة مع غير اليهود وبهذا يصبح اليهود أشخاصا عاديين شأنهم شأن غيرهم .

إلا أن العداء للسامية ظل في تزايد مع ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر . بل إن حادثة دريفوس المشهورة ، Dreyfus affair[٤] في فرنسا في أوائل التسعينيات من القرن الماضي هي التي دفعت تيودور هرتزل ، Theodore Herzl[*] وغيره من زعماء اليهود الأوروبيين الى الخروج بنتيجة محددة هي أن اليهود لن يتسنى لهم أن يكونوا عاديين احرارا متساوين مادام

---

(٢) السفاردم Sephardim لفظ يطلق على اليهود الذين عاش أجدادهم في أسبانيا والبرتغال . فبعد طرد اليهود من أسبانيا في عام ١٤٩٢ انتشر اليهود المقيمون هناك في جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط وخاصة اليونان وتركيا وقد أقام البعض بعد ذلك في بلاد أوروبا الغربية ومنها ذهبوا الى الأمريكتين .

وقد اتجه البعض الى فلسطين وشكلوا هناك العنصر الغالب بين اليهود وان كانت الهجرات الغير السفاردية الى فلسطين قد أثرت في الفترة ما بين ١٨٨٢ الى ١٩٣٩ على نسبة السفاردم ، ولكن بعد انشاء الدولة الاسرائيلية ارتفعت نسبة اليهود الآتين من البلاد الشرقية والغربية وارتفعت معها نسبة السفاردم .

(٣) تسمى هذه اللغة أيضا بلغة اليهود الألمان وهي لغة الغالبية من يهود أوروبا الوسطى والشرقية وتكتب بالحروف العبرية وقد بدأت تستعمل في القرن التاسع الميلادي ، ومنذ القرن الرابع عشر هاجر كثير ممن يتكلمون هذه اللغة الى البلاد السلافية في أوروبا مما أثر في قاموسها ومعانيها الأصلية .

(٤) الاشارة الى محاكمة النقيب الفرد دريفوس Alfred Dreyfus الذي عاش من سنة ١٨٥٩ الى سنة ١٩٣٥ وكان هذا اليهودي عضوا في هيئة أركان حرب الجيش الفرنسي واتهم بالتجسس وبالخيانة العظمى وحكم عليه بالسجن المؤبد والنفي الى جزيرة نائية في غيانا الفرنسية .

وقد تبين فيما بعد أنه كان بريئا من التهمة ومع ذلك فقد ظل منفيا ومسجونا لمدة كبل أن يفرج عنه نهائيا في العام ١٩٠٦ .

(*) يعتبر تيودور هرتزل مؤسس الحركة الصهيونية وقد ولد في المجر عام ١٨٦٠ ومات في النمسا في سنة ١٩٠٤ .

الشتات Diaspora[٦] ـ أي المنفى خارج جبل صهيون على مدى الفي سنة ـ قائما ومستمرا . وقد اقترح هؤلاء الزعماء لذلك فكرة العودة الى فلسطين .

وكان تصوّرهم السياسي الخاص للصهيونية يستند لى ان تشتت اليهود في العالم ظاهرة اجتماعية شاذة لابد ن يؤدي وجودها الى عداء للسامية وذلك ما لم يصبح ليهود « امة كسائر امم العالم » .

وهؤلاء الصهاينة الاشتراكيون كانوا ينتقدون ـ على لأخص ـ تلك النظرة الحياتية التي تميز يهود اوروبا لشرقية ، ويبدو ان ردهم على عملية وصم اليهود بأنهم مة من أمثال شيلوك* Shylock جاء في صورة لاعتراض على فكرة تركيز اليهود بشكل مكثّف في الحرف غير المنتجة ، والسخرية مما يقال عن الضعف والجبن اللذين يوصم بهما يهود اوروبا الشرقية ومن هنا ذهب الصهاينة الاشتراكيون الى ان يهوديّ الشتات لن يخلصه من هذه الوصمة الا العمل اليدوي في مجال الزراعة .

ولذا نجد انه منذ بداية الاستيطان اليهودي لفلسطين والزعماء الاشتراكيون يستهدفون هدفين توأمين هما : السيادة القومية والخلاص الاجتماعي .

وكان تأكيد الصهاينة على هوية قومية ووطن خاص يتزايد كلما ازداد انهماكهم في الصراع ضد البريطانيين والعرب ، ولكن الاهمية التي ظل الزعماء الاشتراكيون من امثال بن جوريون Ben Gurion يعلقونها على النواحي القومية لا الحدود الأرضية التي تتحقق عليها السيادة القومية جلعتهم مستعدين للتنازل عن الأرض من اجل المصالحة وهكذا قبلت الحركة الصهيونية بقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة في العام ١٩٤٧ على الرغم من المعارضة الشديدة من قبل الجناح اليميني .

وبعد خروج دولة إسرائيل الى حيز الوجود في العام ١٩٤٨ كان لابد ان يتحول اهتمام الزعماء الاسرائيليين من ميدان النظرية الاجتماعية الى مجال السيادة والأمن القومي ، غير ان الهوة التي كان لابد أن تحدث بين المثل الاشتراكية المساواتية الرّياديّة من جهة وسياسات حزب العمل خلال ما يقرب من ثلاث احقاب متابعة قضت بالتدريج على شرعية الصهيونية الاشتراكية . وأكبر ضرر لحق بالايديولوجية الاشتراكية جاء بالذات من ناحية النزعة المادية التي اخذت تسري في المجتمع الاسرائيلي ومن ناحية الفساد الذي منيت به حكومات حزب العمل .

وأخذت صفة الشرعية تنتفى عن الصهيونية الاشتراكية تحت تأثير الصدمة الاجتماعية والنفسية التي سببتها حرب الأيام الستة في سنة ١٩٦٧ وحرب يوم الغفران في ١٩٧٣ ـ فقد عجّلت هاتان الحربان بعملية إعادة الفحص للقيم القديمة ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، فان احتلال الضفة الغربية لنهر الأردن قد ايقظ بدوره تلك المتناقضات الكامنة بين الصهيونية العلمانية الاشتراكية من جهة وبين المنظور الديني للأرض المقدسة (أرض اسرائيل)[٧] Eretz Yisrael من جهة

---

(٦) يطلق لفظ الدياسبورا وهو يوناني على تشتت اليهود بعد السبي البابلي في عام ٥٨٦ قبل الميلاد وعلى يهود الشتات كذلك . وكان اليهود الذين أخرجوا من فلسطين وذهبوا الى أرض الرافدين يعتبرون أنفسهم منفيين ، ومع ذلك فعندما حانت لهم الفرصة كي يعودوا الى فلسطين لم يذهب منهم الا بضعة آلاف ، أما الباقي فقد ظلوا في أرض بابل أو نزحوا منها الى بلاد أخرى . وعندما دمر الرومان المعبد في سنة ٧٠ بعد الميلاد تشتت اليهود في فلسطين مرة أخرى وتفرقوا في بلاد كثيرة حيث تعرضوا تباعا للاضطهاد .

* شيلوك هو اليهودي القبيح الوجه المرابي الفظ الذي يتلمس الفرص حتى ينتقم من المسيحيين شر انتقام . وذلك في مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) .

(٧) الاسم العبري لفلسطين .

اخرى ، وذلك بسبب التحول الذي طرأ بعد الاحتلال اليهودي لأرض يهودا والسامرة ، ونقله من مجال العقيدة الدينية الى مجال الواقع السياسي .

وكان للنصر الانتخابي الذي حققه تآلف الليكود في سنة ١٩٧٧ أثره في اعادة رسم السياسة الاسرائيلية فقد دفع بانصار الليكود الى مراكز قوة تمكنوا فيها من احلال نظام عقائدي ينافس النظام العقائدي القديم ، وصار هذا النظام الجديد يعرف باسم الصهيونية الجديدية . والتأثيرات العلمانية الغالبة على هذه الصهيونية الجديدة تأتي من نظريات الحركة المراجعة(٨) Revisionist وهي حركة يمينية تمثل تحديا للصهيونية السائدة برزت اول ما برزت في العشرينيات وتأتي كذلك من حزب حيروت ومن الطوائف التي انضوت تحت حركة ارض اسرائيل .

ومؤسس الحزب المراجع Revisionist هو فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky الصحفي الذي ولد في مدينة اوديسا Odessa الأوكرانية والذي كان في البداية من اشد المتحمسين لصهيونية هرتزل السياسية ، ولكنه تصادم بعد ذلك مع خلفاء هرتزل من أنصار الصهيونية الاشتراكية حول كثير من القضايا الرئيسية .

وتمحور الخلاف الأشد حول السياسات الاستراتيجية التي تؤدي الى جعل اليهود « عاديين » ، شأنهم شأن غيرهم من الناس ، فقد تقبل جابوتنسكي الصورة السلبية ليهود الشرق ولكنه ذهب الى ان التغير الاجتماعي لابد من تحقيقه عن طريق غير طريق العمل اليدوي الذي يجب تشجيعه . وذلك بإذكاء روح الشجاعة والالتزام بالنظام وتجميع أكبر قدر من القوة العسكرية والحصول على السيادة بالعنف .

وايمان جابوتنسكي بالخلاص القومي لا الخلاص الاجتماعي(٩) تأثر تأثرا كبيرا بالحركات القومية الثورية في اوروبا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وكان جابوتنسكي شديد التأثر على الأخص بالحركة القومية الايطالية Risorgimento اذ كان معجبا بجوسبي مازيني Guiseppe Mazzini وجوسبي جاريبالدي Guiseppe Garibaldi وقد اظهر اهتماما بكتابات جابرييلي دانونتزيو Gabriele d'Annunzio رائد الفاشية الايطالية ، وتنبع آراء جابوتنسكي اساسا من افتراض ان التقدم السيكولوجي من حالة متخلفة الى حالة متقدمة لا يمكن ان يتم الا في اطار الدولة ذات المفهوم القومي . وفضلا عن هذا فان ما لاحظه جابوتنسكي على الثورات القومية في اوروبا قد اقنعه بأن الكفاح والمعاناة والدماء هي وحدها التي تثبت استحقاق شعب من الشعوب لبلد من البلاد .

وحتى بعد أن تحصل امة ناهضة على هذا الاستحقاق فانه يتعين عليها دائما تقريبا أن تقاتل في سبيل حماية

---

(٨) تأسست الحركة في عام ١٩٢٥ على يد فلاديمير جابوتنسكي **Vladimir Jabotinsky** وكانت معارضة لتساهل الصهاينة مع سلطات الاحتلال البريطاني لفلسطين وتباطؤ اليهود المقيمين في فلسطين في اقامة دولتهم ومنشآتهم .

كان هؤلاء المرجعون يعارضون بالذات حاييم وايزمان **Haim Weizmann** في سياسته التي ترمي الى اعطاء الأولوية لتقوية النفوذ الاقتصادي اليهودي في فلسطين . ورأى جابوتنسكي أنه لا بد الى جانب شراء الارض واقامة المستعمرات عدم اهمال الناحية السياسية . وكان أنصار جابوتنسكي ينادون منذ البداية بضم الأراضي الواقعة على ضفتي الأردن لدولتهم . وبالتصنيع الى جانب الزراعة وبتشجيع الحوافز الذاتية غير الاشتراكية وبتقوية الروح العسكرية بين اليهود .

(٩) الخلاص مقصود به الخلاص من الحالات أو الظروف التي تدمر قيمة الانسان أو وجود الانسان . واستعمال الكلمة في التوراة معناها تدخل الرب لحماية اليهود بعد خروجهم من مصر ، وبعد ذلك كان اليهود يطلقون كلمة الخلاص على خلاص اليهود من الذنوب ومن أذى يلحق بهم في الدار الآخرة وعندما يتحدث اليهود المذنبون عن الخلاص فانما يعنون به الخلاص الذي لا يأتي الا من عند الله . ولا يأتي الا بعد ما يندم اليهود على ما اقترفوه في حق الله . وفكرة الخلاص الديني تشمل أيضا عودة اليهود الى أرض اسرائيل حتى يعيشوا في سلام وأمن مشمولين برعاية الله .

حدودها الجديدة ، كما يدل على ذلك التاريخ الايطالي واليوناني .

والاعتقاد بأن المملكة الجديدة المتمثلة في اسرائيل لا سبيل الى خلقها الا بالسيف هو اعتقاد جسمته منظمة الارجون صفائي ليؤمي الارهابية Irgun Zvai leumi(١٠) التي تكونت من مجموعة من مجموعات المقاومة التي انضمت لمعسكر المراجعين Revision-ists وكان يقودها مناحم بيجن Menachem Be-gin ويُلوِّح اعضاؤها بخريطة لأرض اسرائيل تظهر فيها ارض اسرائيل وقد احتوت ضفتي نهر الاردن كما تظهر فيها يد تقبض على البندقية وشعار يقول بأن لا طريق الا هذا الطريق .

لقد كانت النتيجة المنطقية لفلسفة جابوتنسكي الخاصة بالخلاص القومي ان حدث انفصال جذري بينه وبين المتحمسين للاشتراكية . فقد تقدم المراجعون في الثلاثينيات باقتراح يستند الى ان التاريخ قد اعطى الشعب اليهودي حقوقا في الارض على جانبي نهر الاردن ومن ثم اقترحوا بكل جرأة انشاء دولة قومية يهودية في فلسطين ولكن القيادة الصهيونية الاشتراكية رفضت هذا الادعاء مما ادى بالمراجعين الى شق الصفوف .

ولكن حتى قبل حدوث هذا الانقسام في الصفوف ، فان جابوتنسكى كان يسخر من الاعتماد الصهيوني على الدبلوماسية الهادئة الحذرة في تحقيق الاهداف اليهودية واعتبر ذلك احتيالا املته عقلية المنفى ، يعيد الى الاذهان فكرة « اليهودي الملحق بالبلاط » الذي يقوم بتسلية السلطان .

وكان جابوتنسكي يرى أنه ليس امام اليهود كي يكونوا شعبا ناشطا طبيعيا الا ان يعتمدوا عى اعمالهم هم لا على حسن ادراك غير اليهود او نياتهم الطيبة وهذا النقد الذي وجهه جابوتنسكي للصهاينة الاشتراكيين كان بمثابة حجر الزاوية في نظرة المراجعين الى السياسة الخارجية .

فقد كان اصرارهم على المجهود الذاتي مرتبطا بدعوتهم التي لا تقل حماسة في ضرورة الاعتماد على انفسهم عسكريا واستغلال الدبلوماسية التي تعتمد على تجاهل القيود الموجودة في الواقع السياسي الى حد كبير .

وفضلا عن هذا فإن الموقف الأيديولوجي لجابوتنسكي كان يشكّل آراءه الخاصة بالقضية العربية . لقد كان هو وحده الزعيم الصهيوني المرموق الذي اعتبر اليهود والعرب منذ البداية في مواجهة محتومة لا مفر منها ، الى ان يصفى احدهما الآخر تماما ، اذ كان المراجعون مصممين على استعادة السيادة اليهودية على ارض اسرائيل التاريخية ، ومن ثم لم يدعوا مجالا للمصالحة على حساب الارض .

وذهب جابوتنسكي الى ان العرب كانوا ينظرون الى علاقاتهم باليهود من نفس المنظور ، كما كان يرى ان استراتيجية الاشتراكيين في الحصول على موافقة عربية اساسها التنازل عن جزء من الأرض او الاغراء بنقل التكنولوجيا الغربية ليس الا من قبيل التمني . واقترح

---

(١٠) الارجون زفاى لئومى Irgun Tz,vai L,umi منظمة يهودية إرهابية تأسست عام ١٩٣١ على يد ابراهيم تهومى Abraham Tehomi وقد تحالفت مع حركة المراجعين التى كان يقودها فلاديمير جابو تنسكى فى عام ١٩٣٦ . وكلتا الحركتين تؤمنان بضرورة فرض الوجود اليهودى على العرب بقوة السلاح . وحتى العام ١٩٣٩ اقتصر نشاط المنظمة على تعقب العرب . ولكن بعد صدور الكتاب الأبيض البريطانى حاربت ضد البريطانيين وشجعت الهجرة غير المشروعة الى فلسطين . ولكن ما إن قامت الحرب العالمية الثانية حتى انضمت للحلفاء الذين يحاربون ألمانيا النازية ـ وقد أصبح مناحيم بيجن قائدا للأرجون فى عام ١٩٤٣ وبتوليه القيادة استدارت الأرجون الى البريطانيين وحاربتهم مرة أخرى حتى خرجوا من فلسطين . وبعد خروجهم انضمت الأرجون الى الجيش الاسرائيلى

المراجعون بدلا من هذا تنظيم جيش نظامي ضخم يقاتل في سبيل ارض اسرائيل .

هذا النظام العقائدي الذي ينتسب للمراجعين كان مرفوضا بالكلية تقريبا من جانب المجتمع الاسرائيلي خلال الاحقاب الاولى لعهد الاستقلال ، ولكن هذا الموقف بدأ يتغير في منتصف الستينيات حين حدثت تحولات اضفت على فلسفة المراجعين احتراما مجددا ، منها القوة السياسية المتزايدة ببطء ـ لحزب حيروت اليميني التي تضاعفت اثناء حرب الايام الستة بعد مشاركة الحزب في حكومة الوحدة القومية ، ومنها تأسيس حركة ارض اسرائيل في سنة ١٩٦٧ من جانب مجموعة يقارب عددها الخمسين من انشط اعضاء حزب العمل في السابق ، وهم ما بين شعراء وكتاب .

وفي الوقت ذاته ظهرت عناصر جديدة هامة اضيفت الى ايديولوجية المراجعين .

هذه الحركة المعروفة بالمراجعة الجديدة وصفها كابلغ ما يكون الوصف في كتابه المسمى « باسرائيل وازمة الحضارة الغربية » اليزار لفنه Eliezer Livneh

لقد كان لفنه من إظهر الصهاينة الاشتراكيين وقد شارك مع غيره في انشاء مجموعة من مجموعات المقاومة اسمها الهاجاناة[١١] Haganah وكان رأيه ان حرب الايام الستة ـ خاصة الاستحواذ على الضفة الغربية للأردن ـ قد وضعت الاسرائيليين امام تراثهم الديني وحولت اتجاههم الحثيث نحو الاندماج الثقافي مع الغرب غير اليهودي .

وكان وصف لفنه للصهيونية التي تعكس هذه القيم اليهودية الموروثة هو انها الوسيلة لتحقيق المثل الأعلى الذي يتمثل في الخلاص من الناحية الدينية ، ومن ثم لا يمكن مقارنة هذه الحركة الصهيونية بغيرها من حركات التحرر الوطني ، كما ان الواجب اعتبار الحقوق الاسرائيلية في ارض يهودا والسامرة وانشاء المستعمرات حالة خاصة لا تتكرر ، ومن ثم لاسبيل الى الحكم عليها بالمقاييس السياسية المعتادة .

كانت الصهيونية القديمة مشغولة بجمع يهود الشتات وتأمين حياتهم حتى يعيشوا بشكل عادي ، ولكن حركة المراجعة الجديدة احتجت بان حرب الايام الستة قد فرضت على الصهيونية تبعة جديدة تتمثل في تأمين الدولة اليهودية داخل حدودها المنصوص عليها في الكتاب المقدس .

اما العلاقات العادية مع الدول الاخرى وتحقيق الشعور بالأمان . بل حتى مجرد الاعراب عن الرغبة في السلام ، فهذه يجب ان تخضع كلها لهذا الهدف . وقد ذهب لفنه الى ان الكتاب المقدس لا يعتبر الحرب والسلام قيما مطلقة اذ لا بد من تنحيتها جانبا عندما يتعلق الأمر بحقيقة ملحّة لا سبيل الى تجاهلها .

فكرة الوقت المتداخل :

تقوم الصهيونية الجديدة بمحتوياتها الدينية على تفسير جديد لعدة تعاليم في التلمود ، والتلمود عبارة عن مجموعة من الكتابات الخصبة المعقدة كتبها الحاخامات .

ويعتبر اهم مرجع في التقاليد الدينية والأدبية لليهود بعد العهد القديم وهذا التفسير الجديد تقدمت به طوائف معينة من داخل الكتلة الدينية الموجودة في داخل النظام السياسي الاسرائيلي ، وخاصة الجناح اليميني في الحزب القومي الديني ومجموعة جوش ايمونيم Gush Emunim (كتلة الإيمان) .

وعلى الرغم من ان تعاليم التلمود قلما تكون صريحة وأضحة الا ان الطريق الى الخلاص قائم على اساس فكرة الوقت المتداخل ـ اي تداخل الماضي والحاضر

---

(١١) الهاجانا هي نواة الجيش الاسرائيلي التي تكونت في عام ١٩٢٠ ، وكانت تعمل بشكل سري طوال فترة الوصاية البريطانية على فلسطين .

والمستقبـل . فقد اكـد لفنه والمؤرخ المعـروف يعقوب تالمون Jacob Talmon والمؤرخ السيكولوجي جاي جونن Jay Gonen أنّ الفكرة التقليدية المأخوذة عن التلمود هي نموذج طيب للوقت المتداخل ، فالخلاص مرهون بالمستقبل البعيد ولو انه سيعيد مجد الماضي .

ومن مفهوم الخلاص ان يجيء المسيح ويجمع المنفيين من ارض الشتات التي هم فيها ولكن سيسبق مجيئه فترة من المعاناة لابـد ان يتحملها اليهـود حتى يحصلوا على الخـلاص ، وهي الفتـرة التي يعتبـرهـا بعض انصـار الصهيونية الجديدة تنبؤا بالاضطهـاد الذي تعـرض له اليهود على يد النازيين في الحرب العالمية الثانية .

وفكرة الوقت المتداخل في الفكر اليهودي غير فكرة الـوقت عند الغـرب العلمـاني حيث يتم الانتقـال من حدث الى آخر في خط مستقيم يمضي الى الامام .

وقد أثّرت فكرة الوقت المتداخل هذه على التفكـير الديني اليهودي وهو يواجه السياسة الخارجية . فالوقت المتداخل ، اولا ، مثله مثل كثير من الأفكار الدينية عن الوقت عبارة عن دورات متداخلة من شأنها ان تضفي نوعا من الأبدية ، التي لا تعتد بمرور الوقت ، على تاريخ اليهود . وهذا يفسّر السبب في ان اليهود ظلوا على صلة حميمة بماضيهم البعيد . وعلى العكس من ذلك نجد ان فكرة الوقت المتـداخل تبـطل في نظر اليهـودي المتدين الحجة التي يتذرع بها من يقول بان العرب لهم شيء من الحق في ارض فلسطين لأنهم عاشوا فيها مؤخرا اكثر مما عاش فيها اليهود ، لأن هذا الحق المزعوم يستند الى فكرة الوقت المتسلسل المتتابع .

وثانيا تكتسب فكرة الوقت المتداخل اهمية كبيرة من الناحية الأخلاقية لأنها تضع الاحداث في مكانها الذي تحكمه المعايير الاخلاقيـة بحيث يؤدي الى الخلاص ، والعمل على تحقيق فريضة هي الزم الفرائض في الديانة اليهودية .

ومع هذا فإن اليهود الأرثـوذكس لم يتفقوا قط عـلى أنسب الطرق لتحقيق هذا الهدف .(١٢) .

فعندما ظهـرت الصهيونيـة السياسيـة في اول الأمر استنكرها معظم اليهود الارثوذكس بشدة ، فقـد كان رأيهم ان الواجب على اليهود ان يتوفروا على الصلاة املا في العودة الى صهيون ، ولكنهم كانوا ينظرون الى اي نشاط سياسي آخـر على انـه مسخ لفكـرة الخلاص او محاولة لاثارة توقعـات زائفة بشـأنه ، ومـع ذلك فـان الاظطهاد الذي ابتلى به اليهود ثم اقامة الدولة اليهودية من بعـده قد خلفـا نوعـا من الاضطراب الشـديد في معسكر اليهود الارثوذكس .

صحيح ان انشاء دولة اسرائيل اخذ يحظى بالقبول شيئا فشيئا باعتباره دليلا على تدخل الهي لا على احتيال شيـطاني ، ولكن الارثوذكس اليهـود مازالت قيـادتهم الرسمية غير راغبة على الاطلاق في اتخـاذ قرار رسمي حاسم في هذا الشأن .

ومن هنا وقع عبء تطوير النظرية الدينية للصهيونية الجديدة التي تبارك الاجتهادات الناشطة التي تدخل في صميم العمل السياسي على دائرة صغيرة من الحاخامات القوميين في البداية . ومعلوم ان الصهيونية الدينية تنظر الى تأسيس دولة اسرائيل لا بـاعتباره نصـرا للتحريـر القومي ولكن كبداية لعملية الخلاص أوْحَتْ بها العناية الالهية . واهم مرحلة من مراحل هذه العملية هي تأمين سلامة ارض اسـرائيل بحـدودها المنصـوص عليهـا في « الكتاب المقدس » .

(١٢) في سفر العدد من العهد القديم يقوم نبي من بثور Pethor كان ملك مواب Moab واسمه بلك Balak قد اتهمه بالتنبؤ فيه الاسرائيليين الذين اكتسحوا أرضه . وفيما هو سائر للتنبؤ باللعنة التي تحل باسرائيل اضطر بلعام الى ضرب الحمار الذي يركبه ثلاث مرات ، ولكن أحد الملائكة كان يعترض طريق الحمار فلم يتقدم . وهنا تفتحت عينا بلعام على وجود الملاك فرفض التنبؤ بلعنة اسرائيل بل إنه طلب لها الهداية والبركة .

والإصرار على ارض اسرائيل بجميع حدودها المنصوص عليها يستند الى الاعتقاد بأن اله اسرائيل قطع على نفسه عهدا باعطائها كلها لابناء اسرائيل ، وهذا الصك الالهي الذي يثبت الملكية يقطع الطريق على أية مطالب اخرى تجاه احدى الضفتين الشرقية والغربية من جانب غير اليهود .

وعلى هذا يكون التفريط في ارض يهودا والسامرة كبيرة من الكبائر القاتلة لأنه يعتبر توقيفا لعملية الخلاص التي تتتابع حلقاتها .

ومن الفروق التي تميز يهودية الكتاب المقدس عن يهودية التلمود أن يهودية التلمود تشغل نفسها بالعمل السياسي ومدى مطابقته لمعايير الأخلاق .

وهناك مُنظّرون ممن يتبعون تعاليم ماكس ويبر Max Weber عالم الاجتماع الذي عاش في بداية القرن العشرين امكنهم ان يميزوا ثلاث نظريات رئيسية في تفسير النشاط السياسي .

هناك التفسير المثالي للعمل السياسي باعتباره لا خيرا ولا شرا في حد ذاته ، وانما يجب الحكم عليه وفقا للنتائج المترتبة . وهناك التفسير الواقعي الذي يعتبر العمل السياسي شرا في حد ذاته لأن من مقتضاه جريا وراء الفيلسوف كانط ـ التحايل على البشر ، علما بأن النشاط السياسي ضرورة لا مفر منها ، وهناك التفسير الذي يتقدم به الفوضويون وانصار السلام ممن يعتبرون العمل السياسي شرا بالضرورة ، وهم يمتنعون عنه لأنهم لا يرغبون في اقتراف الشر .

يقول مايكل سلزر العالم السياسي اليهودي في كتابه (السياسة وقابلية الانسان لبلوغ الكمال . وجهة نظر يهودية) إن التصور الكلاسيكي التلمودي للعمل السياسي يشبه التصور الفوضوي السالف ذكره شبها كبيرا ، ففي احد التعليقات التلمودية (مدراشن) Midrash نجد عرضا في غاية البراعة لهذه النظرية هذا نصه : « لأنك اغرقت آخرين فانهم اغرقوك وفي النهاية سيكون الغرق مصير الذين اغرقوك » ، ومعنى هذا في لغة السياسة « أن كل انتصار عسكري لابد ان تتم حمايته ، وكل حماية تحمل معها بذور الهزيمة » اي لا سبيل الى تحقيق الامن عن طريق القيام باعمال ، فالامن لا يتحقق الا بالعزوف عن اي عمل ـ هذا في رأي سلزر هو الدرس المستفاد من شعور اليهود طوال فترة المنفى بأرض الشتات بأنهم لاحول لهم ولا قوة .

لقد كان الاضطهاد الذي حل باليهود على يد النازيين بمثابة تحد لمنطوق التلمود بان العزوف عن السلطة والسيادة والارض هو الضمان الامثل لبقاء اليهود ، فقد دلت السياسة النازية نحو ابادة اليهود على ان هؤلاء يمكن القضاء عليهم نهائيا وذلك بالقضاء على كل فرد يهودي قضاء تاما من الناحية الجسمانية .

اما مقتضيات السلطة والبقاء على قيد الحياة التي يفرضها قيام الدولة فقد قوت من خطورة التحدي للمواقف التلمودية ، وادت بالشخصيات الدينية الاكثر تمسكا بالقومية الى اعادة تفسير فكرة التلمود عن العمل السياسي . فقد تخلى هؤلاء عن الاتجاه الفوضوي السلمي وتمسكوا بدلا منه بالاتجاه المثالي في السياسة الذي يستند الى الكتاب المقدس ، ويبدو هذا التحول في الاتجاه ، كأظهر ما يكون ، في فلسفة الجوش امونيم Gush Emunim وأنصارها في ائتلاف الليكود .

ويصر انصار الصهيونية الدينية على ان العمل السياسي ضرورة ملحة لابد منها لدفع عملية الخلاص التي لا يمكن الحكم عليها بغير هذا المقياس ، ومن بين الأنشطة المشروعة بموجب هذا الموقف الجديد انشاء المستعمرات في الضفة الغربية واذكاء الشعور العدواني ضد الفلسطينيين بين اعضاء منظمة الجوش امونيم المتطرفين .

ويستشهد داعية الحقوق المدنية آمنون روبنستاين Amnon Rubinstein في كتابه « من هرتزل الى جوش امونيم وبالعكس » وكذلك في عديد من مقالاته التي نشرها في جريدة هاآرتز الاسرائيلية بأقوال فريق من اولئك الحاخامات ذوي النزعة القومية يبررون فيها قتل المدنيين بما فيهم ـ النساء والأطفال ـ اثناء الحروب من واقع القانون الديني الأرثوذكسي ، حتى لو كان مثل هذا القتل ضد سياسة اسرائيل العسكرية .

بل إن بعض الأنشطة الابادية التي يقوم بها أنصار الجوش أمونيم من غلاة المستوطنين ضد المدنيين الفلسطنيين في الضفة الغربية تجد تبريرا على نفس النَّسَق .

ذلك أن الحافز إلى إنشاء المستوطنات هو حافز عسكري في نظرهم ومن يتصدى له يصبح عدوا . بل ذهب الحاخام اسرائيل هِسْ Israel Hess الملحق بجامعة بارإليان Bar — lian إلى أن الصراع العربي الاسرائيلي بين اليهود والعرب ليس مجرد صراع دولي عادي ولكنه حرب مقدسة . وما دام العرب قد أعلنوا الحرب المقدسة أو الجهاد ، ضد اليهود فالواجب على اليهود أن يبيدوهم تماما كما أمر الله يوشع Joshua أن يبيد أعداءه من العمالقة Amalekites في أيام الكتاب المقدس .

ومع ذلك فان قدسية أرض إسرائيل والأنشطة السياسية التي بذلت في سبيل اغتنامها ليست إلا جزءا من معتقدات أُخْرَوِيّة أشمل ، تفسر لنا التطورات الاجتماعية في إسرائيل كما تفسر العزلة المتزايدة لاسرائيل في المجتمع الدولي . فإن إسرائيل وفقا لهذه النظرة لم تخلق لتطبيع الشعب اليهودي بحيث يصبح « أمة كسائر الأمم » وإنما الهدف الصحيح للصهيونية في رأي الحاخام آميتال Amital من معهد جوش إتزيون Gush Etzion الديني هو إعداد الشعب اليهودي لكي يصبح « شعب الله المختار » وهذه المقولة تخالف حتى تلك المقولة الأصلية لصهيونية المراجعين السالفة الذكر .

ولأن اليهود هم شعب الله المختار فإن الصهاينة الدينيين يعتقدون بأن لاسرائيل وضعا خاصاً في النظام الكوني أيضا .

فعزلتها الحالية يرجع السبب فيها إلى تلك الكراهية الأبدية التي يُكنّها غير اليهود لشعب الله المختار ، وهذه الكراهية كما يقول الحاخام افراييم تسيمل Ephraim Tsemel لا صلة لها بشعور الغيرة المعروف بين الناس بل هي تعبير عن المواجهة الأبدية بين الخير والشر وتمليها رغبة الشيطان في القضاء على التوراة المقدسة . ولهذا تعتبر عزلة اسرائيل تحقيقا لِلَعْنة بَلْعام Balaams-curse في سِفْر العدد الاصحاح ٢٣ فقرة ٩ .

« ألاّ ان هذا الشعب سيعيش وحيدا ولن يحسب ضمن الشعوب » .

وأحسن عرض لهذه النظرية هو الذي قام به يعقوب هرتزوج Jaacov Herzog في مجموعة من كتاباته عنوانها « شعب عاش وحيدا » وهرتزوج هذا هو ابن حاخام اشكنازي (من يهود أوروبا) سابق وموظف كبير بوزارة الخارجية في حكومات حزب العمل ، وقد ذهب إلى أن نبوءة بلعام Balaam لا يفوقها في الأهمية إلا كلام موسى (عليه السلام) وأنّ ظاهرة « الشعب الذي يعيش وحيدا » لم تكن مجهولة بل كانت معروفة للصهاينة الأولين ولم تكن معتبرة بمثابة لعنة من الرب بل كانت علامة على وجود رسالة روحية ملقاة على عاتق الشعب اليهودي ويجب أن تعتبر نِعْمة من الله وسببا لقيام دولة اسرائيل بين دول العالم .

وتطور الصهيونية الجديدة هو كذلك ثمرة لتفسير صهيوني جديد ظهر بالتدريج للفروض الأساسية الصهيونية الخاصة بالعلاقات بين اليهود وغير اليهود .

وهذه العملية تتكون من بعدين متداخلين : إعادة تفسير المقصود بالضبط من العداء للسامية ، وتقييم المعنى المستفاد من كلمة المَحْرَقة (التي أُطلقت على الاضطهاد النازي لليهود)

لقد كان الاعتقاد بأن إنشاء إسرائيل سيمكّن اليهود من أن يصبحوا « أمة كسائر الأمم يحمل في طياته أن الدولة اليهودية تتوقع الحظوة بالقبول كشريك في النظام الدولي القائم وأن العداء للسامية مصيره الى الزوال » .

ولكن الدولة الجديدة لم تلق الا الرفض من جيرانها منذ البداية وواجهتها عداوة عربية لا يخبو أوارها ـ فيما يبدو ـ أعادت الى أذهان اليهود عداوة المسيحيين لهم في أرض الشتات . صحيح أن الظاهرتين مختلفتان تمام الاختلاف من الناحية الموضوعية ، ولكن قرونا طويلة من الاعتياد على الصور الكلاسيكية في معاداة السامية جعلت من الصعب على يهود إسرائيل أن يفرّقوا بين الظاهرتين . وقد أثار العرب مخاوف اليهود بصياغتهم لشعورهم بالعداء نحو إسرائيل في ألفاظ وتصورات هي نفسها التي كانت مستخدمة في التعبيرات الكلاسيكية المعادية للسامية . وفوق كل ذلك كانت بعض أعمال العرب المعادية لاسرائيل تحمل معنى رمزيا لا يمكن إلا أن يعيد إلى أذهان اليهود شبح العداء للسامية ، فالفلسطينيون الذين قاموا باختطاف الطائرات على سبيل المثال كانوا يقومون بخطوات معينة للفصل بين اليهود والاسرائيليين من جهة وغيرهم من المحتجزين من جهة أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يُذكِّر اليهود بعزلتهم الأبدية عن سائر البشر وذلك في شكل صور يمكن رؤيتها على شاشة كل تلفزيون في إسرائيل .

بل تعرّضت الافتراضات الصهيونية الأصلية الخاصة بالعلاقات بين اليهود لتحد أكثر قوة من كل ما سبق حين تحولت اسرائيل بثبات وانتظام الى دولة تنبذها كل دول العالم . ومع أن هذا التحول قد تم ولاشك بسبب العديد من الأسباب إلا أن كثيرا من الاسرائيليين يعزونه إلى الشعور القديم المستأصل بالعداء للسامية . وهذا الشعور ليس موجّها الى اليهود كأفراد بل إليهم كمجموعة .

هذا النظام العقائدي الجديد في إسرائيل تمخض عن نظرة الى سياسة العالم تتسم بالجمود والكآبة أساسها نظرة الفيلسوف هوبز .

وهنا أيضا تدخلت الأحداث لتؤكد العلاقة السيكولوجية الوثيقة بين العداء لاسرائيل والعداء للصهيونية ، فمما يذكر في هذا الصدد أن شارل ديجول قال إن إسرائيل فيها كل صفات الشعب المغرور المتسلط الذي يعتقد أنه صفوة الشعوب . وقرار الأمم المتحدة الذي يُسوّي بين الصهيونية والعنصرية كانت له نفس النتيجة . والأسابيع التي سبقت حرب الأيام الستة أعطت إسرائيل فرصة لكي تُنعم النظر في مشاعر اليهود القديمة الخاصة بعزلتهم وقلة حيلتهم وذلك حين تعرضت دولتهم التي تمثل جمعهم الأبدي الخالد لخطر ماحق ، بينما كان العالم من غير اليهود ينظر اليها دون مبالاة على أحسن الفروض .

كل هذه الانطباعات أدت في النهاية الى قلب الفكرة الصهيونية رأسا على عقب فيما يتعلق بقدرة اليهود وغير اليهود على إقامة علاقة متوازنة . والاسرائيليون اليوم يميلون إلى اعتبار النزعة المعادية للصهيونية ظاهرة أبدية أقرب الى الغيبيات .

واذا كانت الصهيونية الجديدة لا تسقط من حسابها إقامة علاقات أحسن مع البلاد الأخرى إلا أن شعور العداء للصهيونية عند غير اليهود وهو شعور يفترضون أنه شعور متأصل يعتبر حاجزا قويا أمام العاملين على إنهاء عزلة اسرائيل الدولية التي طال عليها الأمد .

والاستنتاج بأن اليهود قد قُدِّر عليهم أن يكونوا بمعزل عن الآخرين قوّاه استعداد اليهود المتزايد للتمعن فيما

يحدث لهم من تنكيل على عهد النازي . فقد كان لفظائع النـازي تأثير عميق مُوثّق بشكـل جيـد عـلى الشعب اليهودي .

وصدق المؤرخ صول فريد لاندر Saul Fried-lander حين قال إن الموانع السيكولوجية القوية حالت دون التقييم الكامل لهذه الفظائع ، وفضلا عن ذلك فإن إسرائيل كانت في البداية مشغولة بالحفاظ على حيـاتها وبقائها بحيث لم تتوفر على تفسير المأساة التي وقعت ، كما أن أفراد الصفوة الاسرائيلية الاشتراكية كـان ينقصهم الاحسـاس المباشـر بـالمأسـاة ، وغلب عليهم شعـور بالضيق من جراء التحـدث باسم ضحـايا الاضـطهاد النازي . بعكس بيجن Begin الذي فقد معظم أفراد عائلته على يد النازي وقضى وقتا في معسكر سوفيتي بعد هروبه من الألمان .

لقـد تزايـد في اسـرائيـل مؤخـرا الانشغـال بهـذه القضية . ويشير بعض الباحثين الى أن محاكمة أيخمان Adolf Eichmann الزعيم النازي السابق في العام ١٩٦٢ كـانت نقـطة تحوّل في هـذا الصـدد . فهـذه المحـاكمة التي كـان يأمـل زعماء إسـرائيل في أن تثبت ذكريات اليهود المتناثرة عن الفظائع التي ارتكبها هتلر قد أثارت لدى الاسرائيليين إحساسا بالمشاركة المصيرية مع الملايين الستة الذين ماتوا .

وتضـاعف الاهتمـام العـام أكـثر بسبب الجهـود الضخمة التي بذلت في عملية الاعلام .

عـلى أن الانشغال بمـا تم من اضطهـاد على أيـدي النازي قد واجه الاسرائيليين بمهمة صعبة وهي تفسير التخاذل اليهودي أمام عملية القتل الجماعي ، فإنه على الرغم من أن الملايين من غير اليهود ، بما فيهم مليونان من أسرى الحرب السوفيتيين قد ماتوا أيضا وهم أذلة في معسكـرات الاعتقال النـازيـة ، إلا أن الاسـرائيليـين ينظرون الى التخاذل عادة على أنه استجابة يهودية بحتة لا على أنه سلوك تمليه الظروف القاهرة على أيِّ شعب من الشعوب .

وهذه الاستجابة تعزى عـادة الى ما وصفـه رؤ ول هلبرج Raul Hilberg في دراسته المستقصيـة عن السلوك اليهودي أثناء فترة الاضطهاد النازي بالميول التي غرسها المنفى Diaspora في اليهود - وهي الرضوخ لمطالب المعتدين مُسبقًا ، وتجنب فكرة الهرب نزولا عن الاعتقاد بأن كـل مكان يـذهبون اليـه ليس الا مكانـا معاديا .

وعلاوة على ذلك فإن الاسرائيليين ينظرون الى المأساة التي حدثت ليس فقط على أنها من فعل الألمان الـذين ارتكبوا هذه الفـظائع ضـد اليهود ، ولكن بـاعتبارهـا الذروة التي بلغها اضطهاد غير اليهود لليهود . وحيث ان المحرقة Holocaust تعتبر عملا غامضا من أعمـال الجنون ، فإنها بهذا الوصف تعتبر ظاهرة ليست فريدة على الاطلاق لتلك الكراهية المجنونة البعيدة الجذور التي يكنها غير اليهود لليهود .

متابعة التاريخ بشكل أعمى

تلعب النظم العقائدية دورا خطيرا في تشكيل النظرة الى صناع السياسة الخارجية . فقد أسهمت الصهيونية الجـديدة بمـا لا يدع مجـالا للشك في تشكيـل مـواقف الاسرائيليين وأعمالهم المعاصرة إذ دفعت بزعماء إسرائيل إلى استعمـال المقارنـات التاريخيـة في تحليل القضـايـا الدولية .

والاعتماد المفرط على مثل هذه المقارنات قد يُفضي الى تشويه خـطير في ادراك ما يجري . وقد حـذّر بن جوريون Ben gurion مرة من (الأخطار الساحقة) لمتابعة التاريخ بشكل أعمى .

وهكذا يسوّي بيجن بين مواقف الغرب من اسرائيل وموقف الملاطفة الذي وقفـه رئيس الوزراء البـريطاني

نيفل تشامبرلين Neville Chamberlain في ميونيخ من هتلر ، ويقارن بين منظمة التحرير الفلسطينية وقائدها ياسر عرفات وبين المانيا النازية وقائدها هتلر ، وهو يُشبّه رمي القنابل على بيروت بالغارات الجوية على درسدن Dresden بل إنه يصوّر المعارضة لاحتلال لبنان على أنها تواطؤ لتعريض تشيكوسلوفاكيا Czechoslovakia للدبابات النازي .

وهذه المقارنات قد تكون مجرد مبالغات لفظية يقصد بها التلاعب بمشاعر الناخبين الاسرائيليين وإذكاء خيالهم ، ولكن مثل هذا المنطق هو الغالب على سياسة اسرائيل الخارجية . والأهم من ذلك أن هذا الاعتماد على التاريخ قد أدى إلى الاعتقاد « المثالي » بأن ما يراه العالم كحقائق في مجال السياسة الدولية لا يمنع ـ ويجب ألاّ يمنع ـ بالضرورة من متابعة الأهداف المحلية الدينية المتعلقة بالخلاص وهي أهداف أثيرة لدى اليهود .

وقد عززت الصهيونية الجديدة كذلك من موقف إسرائيل من كل نقد يوجه إليها باعتباره مظهرا من مظاهر العداء للسامية لا مجرد رد فعل عقلاني لسياسات إسرائيلية معينة .

ومثل هذا الموقف يتهدد قدرة إسرائيل على تحليل القضايا الدولية بشكل موضوعي ، وكثيرا ما يضخم في مشاعر اليهود التقليدية نحو الاضطهاد بما يتجاوز الواقع .

لقد ولّد النظام العقائدي الجديد في إسرائيل نوعا من النظرة إلى السياسة العالمية تشبه أساسا نظرة الفيلسوف هوبز[١٣] Hobbes في قتامتها ، اذ غالبا ما تعتبر أعمال السلطة أعمالا شريرة في حد ذاتها كما تعتبر العلاقات الدولية وهي تجسيد جوهري للأعمال السياسية أشبه ما يكون بسلسلة من المنافسات التي لا يحسمها الا استخدام القوة وحدها .

فالأعداء لا يُقدِمون على التصالح إلا اذا كانت تعوزهم القدرة على تحقيق الانتصار .

هذه النظرة الهوبزية لا تترك إلا أضيق المجالات لتوخي العدالة ومكارم الأخلاق . ومن هنا يرفض الاسرائيليون بشكل منتظم كل المحاولات الأمريكية لتحقيق سياسة متزنة في الشرق الأوسط باعتبارها « تسليما وإذعانا للنفط العربي » ومع أن إدراك الواقع الدولي على أنه تنافس لا رحمة فيه ليس حكرا على الصهيونية ، إلا أن وضع إسرائيل الدولي الذي يشبه وضع المنبوذ قد جعل للادراك الهوبزي للعالم إغراءً واسع المدى كما أنه قوّي من عزم إسرائيل على استخدام القوة المسلحة في تسوية الخلافات السياسية .

وهذه الروح الحربية ليست متأصلة في الصهيونية الجديدة ولكنها تتمثل في إصرار اليهود بشكل عام على وضع مصائرهم في أيديهم بعد السلبية التي تميّز بها مقامهم بالمنفى وتعرضهم للاضطهاد النازي وفضلا عن هذا فإن فكرة الرضوخ لمطالب المعتدين مسبقا وتجنب فكرة الحرب بما أديا اليه من الموت والعار قد أقنع كثيرا من الاسرائيليين بأن الموتة الشريفة أفضل من حياة الخنوع والضيم .

ومثل هذا المعتقد ، الذي يسمى بعقدة الماسادا Masada يعكس كذلك شعور القلق الذي يساور إسرائيل بسبب عزلتها وما ترتب على هذه العزلة من نتائج . وقد طبقت الصهيونية الجديدة هذا المنحى العدواني في الضفة الغربية وفضلت الصراع المسلح على التنازل عن الأرض وجعلت من الدعوة إلى تسليم يهودا

(١٣) هوبز ١٥٨٨ ـ ١٦٧٩ فيلسوف انجليزي له فلسفة سياسية مؤداها أن الانسان أناني بطبعه وأنه يتعين عليه أن يخضع لزعيم يوليه السلطة حتى لا تعم الفوضى وينتشر الفساد .

والسامرة دعوة للقضاء على اليهود بالموت أو دعوة للعيش في خنوع وضيم .

وأخيرا فإن الصهيونية الجديدة والنظرة الهوبزية المصاحبة لها قد زادت في بشاعة التصورات اليهودية عن العرب ، صحيح أن من شيمة الانسان أن يصوّر عدوه في صورة الشيطان ويرفع من شأن نفسه وشأن القضية التي ينافح عنها ، وأن يزهو بقدرته العسكرية ولكن الشواهد التي لا تؤيد هذه المعتقدات يجري إغفالها الى حد كبير .

فالنظرة الاسرائيلية المسيطرة الآن هي أن العرب والفلسطينيين ومنظمة التحرير ـ والثلاثة مختلطون في أذهان الاسرائيليين ـ يمكن أن يكونوا تلاميذ مخلصين للنازي وبوسعهم تكرير ما حدث من تنكيل باليهود . والقوة العسكرية الاسرائيلية هي وحدها التي تقف في طريقهم . فالعرب عامة والفلسطينيون على وجه الخصوص قد أسهموا في تكوين هذا التصور بكلامهم عن « قذف اليهود في البحر » والقيام بأعمال العنف ضد أهداف وضحايا في منتهى الحساسية من الناحية العاطفية ، مثل الأطفال والرهائن وأسرى الحرب والمعابد اليهودية . وفضلا عن هذا فإن ميثاق منظمة التحرير يشتمل على عبارات تهديدية .

الصهيونية الجديدة بعد أحداث لبنان

هناك صعوبتان في التصدي بالتحليل لأثر الحرب اللبنانية على النظام العقائدي الجديد المسيطر على اسرائيل .

فأولا : ما زالت آثار الحرب يتردد صداها في السياسة والمجتمع الاسرائيليّين . ولا يمكن حتى الآن تحديد الأثر الكامل للتحقيقات التي قامت بها اللجنة المكلفة بالبحث في المجزرة اللبنانية ولا تحديد العدد النهائي للخسائر في الأرواح ولا نتيجة محادثات السلام بين لبنان واسرائيل ولا تحديد متغيرات أخرى كثيرة .

وثانيا : ان التغيرات التي أفرزتها أحداث لبنان في النظم العقائدية تتم ببطء . ومع ذلك فهناك ملاحظات أولية يمكن أن نقدمها .

ليس هناك دليل يوحي بأن الحرب والمجزرة أو حتى تقرير لجنة التحقيق الاسرائيلية قد غيرت من المفاهيم الرئيسية التي ترتكز عليها الصهيونية الجديدة . بل العكس صحيح فالحرب في رأي الكثيرين قد برهنت على صحة مزاعم الصهيونية الجديدة . فالنجاح العسكري الذي اضطر منظمة التحرير الفلسطينية إلى الرحيل عن لبنان قد أثبت للكثيرين أن استخدام القوة يمكن أن يحل المشاكل السياسية .

بل حظى هذا الاعتقاد بقبول أكبر عندما استفادت الحكومة من إجلاء قوات عرفات عن لبنان في تطهير أنصار المنظمة في الضفة الغربية وفي ازدياد نفوذ الزعماء الفلسطينيين الموالين لاسرائيل في المنطقة . ومن جانب آخر فان نجاح الحكومة على ما يظهر في المحافظة على الهدوء في الضفة الغربية بعد تطهيرها من العناصر الموالية للمنظمة قد أضعف ـ على الأقل الى الآن من الحجة التي تقول بأن ثمن الاحتفاظ بقوة تفرض سيطرتها على قسم كبير من السكان العرب هو ثمن فادح .

بل إن نتيجة الحرب قد شجعت بيجن في الحقيقة على الاسراع في بناء المستعمرات في الضفة الغربية والتوسع فيها .

واضافة الى ذلك فان النقد الذي تعرضت له اسرائيل بسبب الحرب وخاصة بسبب المجزرة اللبنانية نظر اليه الكثيرون من الاسرائيليين على أنه تعامل لا يتسم بالانصاف ، من جانب وسائل الاعلام ومن جانب المجتمع الدولي .

وعلى الرغم من أن قلة من الاسرائيليين هي التي

تقبلت في البداية وصف بيجن للمجزرة والاتهامات التي وجهت لاسرائيل بسببها على أنها « تشهير دموي » الا انه حتى المعترضون على الحكومة يميلون الى الاعتقاد بـأن معاملة الدول لاسرائيل كانت مغرضة ونابعة من سياسة ذات وجهين .

واذا صح أن معدّل التأييد الذي تحظى به حكومـة الليكود بما ترمز إليه من فلسفات هو المقياس ، فإن تأييد الناخبين الاسرائيليين للصهيـونية الجـديدة في أعقـاب مجزرة صبرا وشاتيلا ما زال قائـما . فـ ٤٤,٦٪حسب تقرير شركة البحـوث الخاصـة بقياس الـرأي العام في إسرائيل (المعروفة باسم بوري Pori) كانوا يؤيدون الحكومة قبل أسبوع من المجزرة مقابل ٣١,٩٪ كانوا سيُصوتون لصالح حزب العمل لو أجريت انتخابات .

وبعد المجزرة بأربعة أسابيع هبطت نسبة المؤيـدين لليكود الى ٤٠,١٪ بينما لم يزد التأييـد الممنوح لحزب العمل عن ٣٤,٧٪. بل ان تقرير لجنـة التحقيق كان حظه من التأثير ـ فيما يظهر ـ أقل من ذلك .

وفي نفس الوقت خلقت المجادلات التي تسببت فيها حرب لبنان مشاكل متعددة للصهيونية الجديدة وخاصة على المدى البعيـد ، وأهمها المشكلة النـابعة من عجـز الاسـرائيليين عن الاتفـاق على تحـديد مـاهية الحـرب اللبنـانية . فقـد درج الاسرائيليـون على اعتبـار جميع الحروب مجرد دفاع عن الذات يضمنون به بقاء دولتهم ولكن قلة يتزايد عددها تقارن بين العمليات الحربية في لبنان والتورط الامريكي في فيتنام أو الاحتلال السوفييتي لأفغانستان .

وفضلا عن هذا فان عددا متزايدا من الاسرائيليين بدأ ينظر بتدقيق وتفصيل في المسائل الخاصة بالدفاع ، فلم تعد جميع الوسائل اللازمة لتأمين إسرائيل تؤخذ على أنها وسائل مشروعة . فالانتقام الـزائد عن الحـد ضد الهجمات الارهابية وضرب المدنيين بالقنابل دون تمييز أصبح موضـع استنكار من النـاحية الأخـلاقية حسب المعايير الصهيونية وحسب سياسة إسـرائيل العسكـرية القـائمة عـلى « نظافـة الأسلحة » كـما أن تقريـر لجنـة التحقيق أكد على أن إسرائيل يجب أن تلتـزم بالمعـايير الأخلاقية للمجتمعات المتحضرة ، خـاصة أن اليهـود كانوا حتى الآن هم ضحايا الاضطهاد .

ولكن هؤلاء أقلية بسيطة محصورة في اليهود الاشكناز والمثقفين وأنصار حركة السـلام وبعض ضباط الجيش المتقاعدين والعاملين في المزارع الجماعية . ولكن لأنهم جميعـا يحسنون التعبيـر خـاصـة ضبـاط الجيش الـذين يتمتعون باحترام واسع ، فقد تظفـر آراؤهم تدريجيـا بـالانتشار عـلى نـطاق أوسـع بـل إن تـآلف الليكـود N.R.P. تمزقه المنازعات الداخلية . فقد عمد قسم من الحزب ، فيما يبدو أنه اعادة تقييم لأخلاقيات العمل الأساسي ، إلى انتقاد الاحتلال الاسرائيلي للبنان . ومن هؤلاء وزير التربية زفولون هامير Zvulum Hammer ونائب وزير الخارجية يهودا بن مائير Yehuda Ben Meir وكلاهما من عمد الحزب ومن الصقـور سابقا .

والأهم من ذلك أن بن مائير وآخرين قد استنكروا ما وصفوه « بالتجاوزات الفاحشة » لجوش ايمونيم (كُتلة الايمـان) Gush Emunim مما تسبب في انفصـال ممثل الجوش ايمونيم في ائتلاف الحاخام حاييم دروكمان Haim Drukman وتأسيسه لمجمـوعة منـافسة . عـلى أن هذا الصـراع لا يشكـل خـطرا عـلى جـوهـر الصهيونية الجديدة أو الاجماع المنعقد حول قداسة ارض اسرائيل بكامل حـدودها ، وإن كـان يبدو في الـوقت الحالي أن الحزب الحاكم منقسم حول بعض السياسات التي يجب اتباعها لتحويل حلمهم الى واقع .

وفي وسـع البـلاد والمنـظمـات التي تَحمّـل بعض المسئولية في سيطرة الصهيونية الجديدة أن تتخذ خطوات

محددة لتحقيق توازن أكبر في نظرة اسرائيل للسياسة الخارجية . وعلى الرغم من التناحر السياسي بين الفرق المختلفة في منظمة التحرير إلا أن الواجب على المنظمة أن تحاول الاعتراف بإسرائيل .

وتستطيع المنظمة حاليا أن تسمح لاتصالات أكثر من الاسرائيليين الذين يطلقون على أنفسهم صراحة أنهم صهاينة ، أما الاتصال المحدود بالاسرائيليين الذين يقولون عن أنفسهم إنهم غير صهيونيين مثل يوري آفنيري Uri Avneri فلا يمكن أن يدل على أن الزعماء الفلسطينيين يعملون على الاعتراف بشرعية إسرائيل .

وكثير من ممثلي بلاد أوروبا الغربية يتعمدون العزوف عن الموظفين الاسرائيليين مما يثير شبح العداء للسامية على النحو القديم . وَلَشَيْءٌ من الجهد الجاد من قِبل أوربا الغربية لاشراك إسرائيل في بعض الترتيبات التي تتخذها فيما بينها كفيل بتبديد مثل هذه الانطباعات .

زد على ذلك أن دور مصر الرِّيادي في تخطي الحواجز النفسية والسياسية التي باعدت بينها وبين أسرائيل أخذ في التآكل ، وقد بلغ الحضيض أثناء حرب لبنان . لقد كان رد فعل القاهرة من الغزو مفهوما في البداية ، ولكن التمادي في عملية (السلام البارد) قد يقوّي من الفكرة المنتشرة في إسرائيل بأن مبادرات السلام العربية ليست الا إجراءات تكتيكية مؤقتة تمليها الرغبة في استعادة الأرض المفقودة .

وعلى الولايات المتحدة دور هام لابد أن تلعبه . فما زالت أمريكا في تصور الكثير من الاسرائيليين من الممثلين القلائل على المسرح السياسي الذين يمكن الاقتناع بهم . *

وهذا التصور يعتمد على الدعم الكبير الذي تقدمه من الناحيتين السياسية والاقتصادية .

ولابد للتفاهم بنجاح مع اسرائيل من أن تكون الاشارات الصادرة من واشنطن واضحة منسقة مدعومة وذات دلالة واحدة . ولكن نظام السياسة الخارجية في أمريكا لم يصمم بحيث يعمل بالكفاءة المطلوبة .

خذ على سبيل المثال مشروع السلام الأخير الذي تقدم به الرئيس رونالد ريجان ، وهو مشروع يدل على صدق النية والطوية ، ولكن الرئيس ريجان ومستشاريه لم يوفروا الوقت والمجهود اللازمين للابقاء على قوة الدفع اللازمة لتنفيذ المشروع .

وفوق هذا فان الانتخابات الرياسية تخلق دائما فترة انتقال تتوقف فيها كثير من السياسات أو يصرف النظر عنها تماما . وحتى في الفترة الرياسية الواحدة كثيرا ما تنطق حكومة الولايات المتحدة بألسنة مختلفة . وأحدث مثال على ذلك قرار الكونجرس في الخريف الماضي بتخطي البيت الأبيض ووزارة الخارجية الامريكية وزيادة المعونة المقدمة لاسرائيل ، ورغما من كل هذه الصعوبات يتعين على الولايات المتحدة أن تضاعف من محاولاتها .

ثانيا : يجب على صُنّاع السياسة الأمريكية الخارجية أن يراعوا بعض المشاعر الصهيونية الجديدة بما تُثيره من القلق عند دعاتها ، فتحركات أمريكا الأخيرة للحيلولة دون طرد اسرائيل من عدد من المنظمات الدولية يمكن أن يخفف من المخاوف التي تساور الأسرائيليين من أن تكون عزلة بلادهم المتزايدة سببها العداوة السرمدية التي يكنها غير اليهود لليهود ، أو أن هذه العزلة هي انعكاس لتصميم غير اليهود على القضاء على الدولة اليهودية . كما تستطيع الولايات المتحدة أن تؤكد لإسرائيل أن انتقاد دولة اسرائيل لا يساوي العداء للصهيونية ، وأن

---

* هذه المقترحات أو التوصيات هي التي تنفذ الآن بالفعل في امريكا ولابد للعرب أن يعوا خطورها ويقاوموها .

جهود اسرائيل في الخلط بينها ستجعل المناقشات البنّاءة عسيرة وتُعرّض العلاقات للتوتر .

وقبل كل شىء تستطيع الولايات المتحدة أن تمضى فى ضغطها على الدول العربية والفلسطينيين ومنظمة التحرير الفلسطينية حتى يعترفوا بحق اسرائيل فى الوجود .

وحتى اذا لم يقابل هذا الاعتراف من جانب الدول العربية بتنازلات اسرائيلية على الفور ، فان هذا الاعتراف قد يخفف كثيرا من وطأة التصورات الاسرائيلية عن العرب ، ومن الشعور بالعزلة وما تمليه من مواقف أساسها - على التحديد - افتقار اسرائيل الى الأمان والشرعية والهوية .

لقد نشأت عن الحوار المتعلق بلبنان عدة مشاكل خاصة بالصهيونية الجديدة .

ثالثا : يجب على الدبلوماسية الامريكية أن تركز بشكل محكم على الأراضى المحتلة . صحيح أن الضفة الغربية تشكل أكبر عقبة فى سبيل تسوية فى الشرق الاوسط ، وذلك لأنها محط الاعتبارات المتشابكة التى لها صلة بالامان وبالتاريخ وبالديانة . وعلى الرغم من أن الحجج المنطقية لن يكون لها تأثير كبير على الرؤى المستقبلية الخاصة بمجىء المسيح المخلص الا أن الولايات المتحدة تستطيع أن تواجه القضايا الأمنية التى لها صلة بالموضوع . ومن هذا السياق يجب على الولايات المتحدة أن تركز على التكاليف اللازمة للاحتفاظ بالضفة الغربية فى المدى البعيد ، وأن تركز أيضا على اهتمامها الجدى بالحقوق الانسانية للفلسطينيين .

رابعا : يجب على الولايات المتحدة أن تعمل على استخدام المعونة الأمريكية فى تغيير المفاهيم والسلوك الاسرائيليين . إن قطع المعونة السياسية والعسكرية أو خفضها بشكل ظاهر سيغذى على الأرجح تلك المخاوف السيكولوجية التى قدمت المعونة لتلافيها .

وتعنت اسرائيل زيادة على تعنتها الحالى لن يؤدى الا الى استعداد الرأى العام العالمى ، والى تعزيز التصورات الاسرائيلية عن عالم سادر فى عداوته لليهود .

وتستطيع واشنطن مع هذا ان تشترط ألا تستخدم المعونة الأمريكية فى الضفة الغربية ، كما أن بذل الجهود غير الدبلوماسية ، مثل فتح خطوط اتصال مع مجموعات متنوعة فى إسرائيل وخاصة مع اليهود السفارديين (أى يهود الشرق) الذين يشكلون الأغلبية من أنصار الصهيونية الجديدة ، من شأنه أن يضاعف التأثير الأمريكي .

وللجالية اليهودية فى أمريكا دور خطير عليها أن تلعبه داخل نطاق الجهود الأمريكية الرسمية ، فالاسرائيليون يعتبرون الجالية اليهودية هناك من أخلص مؤيديهم وأكثرهم مصداقية . وقد اعتمدت اسرائيل باستمرار على المجموعات التى تدافع عن المصالح اليهودية للتأثير على سياسة أمريكا فى الشرق الأوسط . وقد توصلت الجالية اليهودية حتى الآن الى أن التأييد الذى تمنحه لعدد مختار من القضايا الاسرائيلية سيورطها فى مسائل السياسة الداخلية لاسرائيل ، ويقلل من تماسكها ويضعف من قوتها المرموقة . كما أن شعور الجالية بضرورة الحفاظ على جبهة متحدة فى مواجهة العالم غير اليهودى وخوفها من إثارة المعاداة للسامية مجددا قد حدّا من رغبة اليهود الأمريكيين فى نقد السياسة الخارجية لاسرائيل بشكل علنى .

ولكن بعد اجتياح لبنان وبعد مجزرة بيروت ذهبت بعض القطاعات المؤثرة فى المجتمع الاسرائيلى الى حد المطالبة باستقالة بيجن .ووزير دفاعه السابق آرييل شارون Ariel Sharon وذلك فى الوقت الذى كانوا يجددون فيه التزامهم بمصالح اسرائيل - ولكن يجب على الجالية اليهودية كى تساعد الدبلوماسية الأمريكية أن تتخلى عن تظاهرها بأن بيجن وشارون لا صلة لهما

(باسرائيل الحقيقية) ، فبيجن وشارون لم يفرضا الصهيونية الجديدة على اسرائيل بل ما زالا يتمتعان بثقة معظم الناخبين . كما أن المعارضين لجبهة الليكود ليسوا هم أيضا باسرائيل الحقيقية ، على الرغم من أن المعارضة الاسرائيلية والجالية اليهودية فى أمريكا تشتركان فى النظرة المتسامحة التى تميزت بها الصهيونية القديمة السائدة .

يستطيع اليهود الأمريكان أن يؤيدوا الصهيونية المتسامحة بشكل فعال وذلك باعلان معارضتهم الصريحة لجوهر الخصائص التى يتميز بها النظام العقائدى الجديد ـ وخاصة مواقفه فيما يتعلق بالاراضى المحتلة والحقوق القومية للفلسطينيين . وما يتمتع به يهود أمريكا من شرعية ومصداقية ، كفيل باعطاء ما يشيرون به وزنا غير عادى .

وعلى المجموعات التى تدافع عن المصالح اليهودية أن تكون هى الأخرى أكثر تدقيقا فى تأييدها لسياسات اسرائيل الخارجية .

إن معظم هذه المقترحات الخاصة بالسياسة من الصعب مجرد البدء فيها فما بالك بدعمها مدة طويلة حتى يتسنى تحقيق توازن أكبر فى النظرة الى سياسة اسرائيل الخارجية . على أن التقاعس فى مثل هذا المجال معناه الأكيد تقريبا هو استمرار الصراع العربى الاسرائيلى .

أوفيرا سلكتار Ofira Seliktar

(أستاذة سابقة فى قسم العلوم السياسية بجامعة حيفا وتشغل حاليا منصب الزمالة فى معهد دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة) .

(١) الصهيونية

أول من استعمل هذا اللفظ ناثان برنباوم Nathan Birnbaum فى عام ١٨٩٠ وقد أطلقه على الحركة اليهودية التى تنادى بعودة الشعب اليهودى الى أرض فلسطين باعتبارها أرض اسرائيل . ولكن منذ عام ١٨٩٦ أصبحت كلمة الصهيونية تطلق على الحركة السياسية التى أسسها تيودور هرتزل Theador Herzl والتى تستهدف انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين ، كما تستهدف تعميق الوعى اليهودى وزيادة حدته بين اليهود أينما كانوا فى جميع أنحاء العالم . وبعد إنشاء دولة اسرائيل اتسع مفهوم الصهيونية ليأخذ فى الاعتبار دعم دولة اسرائيل ماديا وأدبيا .

واذا رجعنا الى تاريخ اليهود فاننا نجد أن سفر التكوين (اصحاح ١٢ اية ١) يتضمن احدى الوصايا المقدسة التى تدعو سيدنا ابراهيم الى أن يذهب الى (أرض سأريها لك) والتى تتضمن وعدا بأن أرض كنعان ستصبح ملكا لنسل ابراهيم (سفر التكوين الاصحاح ١٢ آية ٧) .

ولما اضطرت التطورات التاريخية أحفاد ابراهيم الى النزوح عن فلسطين ظل الأمل فى العودة الى أرض الآباء والأجداد حيا فى نفوس المنفيين فى أرض الشتات .

وتشتمل الديانة اليهودية على فرائض معينة لا يمكن أداؤ ها الا فى ارض فلسطين التى هى مقدسة لدى اليهود باعتبارها أرض اسرائيل . وفى خلال الفترة الطويلة التى عاشوا فيها بالمنفى لم يكف المتدينون اليهود عن الصلاة ثلاث مرات فى اليوم الواحد من أجل العودة الى أرض إسرائيل .

ومن تعاليم التلمود أن العيش فى أرض اسرائيل واجب دينى يأتى فى المرتبة الأولى قبل جميع الوصايا المنصوص عليها فى التوراة .

وقد شاع بين اليهود ذلك الارتباط الدينى والتاريخى بين أرض اسرائيل وشعب اسرائيل .

وفى نهاية القرن الثامن عشر نشأت حركة بين اليهود سميت بحركة التنوير وهى حركة علمانية تهدف الى

تحقيق الصهيونية السياسية ، أى أن فكرة العودة الى أرض اسرائيل لن يحققها الا المجهود الانسانى لا الاعتماد الكلى على تدخل العناية الالهية . وخير تعبير عن هذه الحركة الجديدة نجده فى كتاب ليوبنسكر Leo pinsker المسمى (التحرير الذاتى) الذى صدر فى عام ١٨٨٢ وفى هذا الكتاب يرد بنسكر شعور العداء ضد السامية الى غربة اليهود بين أمم العالم .

وهناك عدة عوامل شجعت هذه الحركة منها خيبة أمل اليهود فى التحرر من وطأة القهود التى كانت غالبيتهم ترزح تحت نيرها ، وزيادة الضغط الواقع عليهم فى أوربا الشرقية على الأخص الذى نتجت عنه مذابح جماعية ليهود روسيا فى عام ١٨٨١ ، ومنها محاكمة دريفوس Dreyfus فى فرنسا ١٨٩٤ واتهامه بالخيانة العظمى مما تسبب فى اشعال جذوة العداء ضد اليهود على نطاق واسع حتى فى أكثر الدول الأوروبية تحضرا ، ومنها التمييز العنصرى ضد اليهود فى المانيا منذ عام ١٨٧٠ وفى النمسا منذ عام ١٨٩٠ .

وفى الوقت الذى كان فيه اليهود يتعرضون للاضطهاد وخاصة فى القرن التاسع عشر كانت الحركات القومية فى أوربا على أشدها وخاصة بعد قيام امبراطورية نابليون وقيام ثورة ١٨٤٨ فى عدد من دول أوروبا الوسطى .

ويجب ان نلاحظ فى هذا المقام أن عودة اليهود الى فلسطين كانت تجد تأييدا فى كثير من دول الغرب المسيحى وخاصة فى انكلترا وذلك بين رجال الدين المسيحى ، ولا شك أن هذا التيار كان له أثر فى تقبل الامبراطورية البريطانية لفكرة الصهيونية .

وفى عام ١٨٨٢ قامت فى شرق أوروبا حركة عرفت باسم « عشاق صهيون » كانت تستهدف توطين اليهود فى فلسطين وامتدت هذه الحركة الى أمريكا فيما بعد وتمكنت من إنشاء عدد من المستعمرات اليهودية على أرض فلسطين .

ولكن أهم من هذه الحركة حركة أخرى تزعمها تيودور هرتزل Theodor Herzl (١٨٦٠ - ١٩٠٤) الذى نشر كتابه عن الدولة اليهودية فى عام ١٨٩٦ ، وفى هذا الكتاب برنامج مفصل لتحقيق قيام دولة لليهود ، وقد استطاع هرتزل رغما عن معارضة اليهود الذين يدعون للاندماج فى مجتمعاتهم أن ينشىء المنظمة اليهودية العالمية World Zionst Organi-zatiorn واصبح المؤتمر الصهيونى الذى عقده للمرة الأولى فى مدينة بال Basle بسويسرة فى عام ١٨٩٧ أول برلمان يهودى فى المنفى . وقد تحددت أهداف الصهيونية فى القرار الذى أصدره هذا البرلمان والذى عرف فيما بعد ببرنامج بال . وتنص احدى فقراته الرئيسية على ضرورة انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين بحكم القانون العام . وقد تمكن هرتزل من عرض الفكرة على عدد من حكام أوربا وزعمائها وكذلك على سلطان تركيا ، كما أنه تمكن من اذكاء شهوة العودة الى فلسطين بين الجماهير اليهودية .

وفى ثمانى السنوات الأخيرة من حياته تمكن هرتزل من انشاء هيئة تتولى جمع المال للحركة الصهيونية وهيئة أخرى تتولى تدبير الأموال اللازمة لشراء أرض فى فلسطين بحيث تصبح فى النهاية ملكا خاصا لليهود لا ينازعهم فيه أحد .

ولم تقتصر الحركة الصهيونية التى أسسها هرتزل على انشاء وطن قومى لليهود ، بل تعدت ذلك الى محاربة الدعوة الى الاندماج فى المجتمعات غير اليهودية ، والى زيادة الوعى اليهودى بين اليهود ، والى تدبير الوسائل اللازمة للدفاع عنهم ، والى تنمية القيم اليهودية ودراسة اللغة العبرية وقد انقسمت الحركة الصهيونية بعد ذلك الى : -

١ - صهيونية سياسية كانت ترى ضرورة الحصول

على ضمانات قانونية وسياسية قبل انشاء الوطن القومى لليهود فى فلسطين .

٢ ـ وصهيونية عملية كانت تصر على أن الضمانات السياسية تأتى فى المحل الثانى بعد استيطان فلسطين واعادة تعميرها ، هذه الصهيونية العملية هى التى كان لها التأثير الأكبر فى صفوف الحركة الصهيونية العالمية فى الحقبة السابقة على نشوب الحرب العالمية الأولى .

وفى أثناء تلك الفترة قامت أيضا حركة صهيونية ثالثة تزعمها أحادهاعام Ahad Ha, Am ترى فى فلسطين مقرا روحيا للشعب اليهودى ، وتؤكد على الجانب الروحى والثقافى لا على الجانب السياسى ، ولكن صهيونية هرتزل السياسية هى التى تغلبت فى النهاية وخاصة بين الستة ملايين يهودى فى أوروبا الشرقية ، كما أنها مدت جذورا لها فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة .

كان هرتزل ينتقل بين العواصم الأوربية وغيرها لاقناع أكبر عدد من الناس بفكرته ، ولكن مذبحة اليهود فى روسيا عام ١٩٠٣ هى التى كان لها الفضل فى تحريك الضمير العالمى وحمل الحكومة البريطانية على تقديم قطعة أرض فى افريقية الشرقية لتكون مستعمرة يهودية ، مما أثلج صدر هرتزل ، فقد كانت هذه هى المرة الأولى التى تعترف فيها دولة عظمى بأهمية التنظيمات اليهودية وتحاول كسب ودها . غير أن هرتزل ما كاد يقترح على المؤتمر اليهودى ارسال لجنة لاختيار أرض المستعمرة حتى هب ضده يهود روسيا الصهيونيون الذين كانوا ضد المشروع .

وقد خلف هرتزل فى زعامة الصهاينة داود ولفن David Wolffsohn الذى كان رئيس الجهاز التنفيذى للصهيونية السياسية وفى العام ١٩١٠ جاء بعد ولفسن أوتو واربرج Otto Warburg زعيم الصهاينة العمليين . ومنذ شغله لمنصبه كزعيم للمؤتمر الصهيوني أخذ يعمل على تهويد فلسطين بالتدريج كلما سنحت الفرص .

وما ان جاءت الحرب العالمية الأولى حتى كانت المنظمة العالمية اليهودية متقسمة الى قسمين : قسم فى أرض ألمانية ، وقسم فى أرض أعدائهم ، وكلا القسمين يحاول دفع الحكومات التى يستطيع الاتصال بها لتشجيع عملية التهويد فى فلسطين والاستحواذ عليها فيما بعد . وقد نجح يهود بريطانيا وأمريكا فى انشاء لجنة مؤقتة للمسائل الصهيونية يرأسها لويس براندیس Louis D . Brandeis استطاعت أن تحصل على موافقة الرئيس الأمريكي ودرو ولسون Wood row Wilson فى حث بريطانيا على إعلان تصريح بلفور Balfour Declaration الذى يعد اليهود باقامة وطن قومى لهم فى فلسطين . ويرجع أكبر الفضل لحايم وايزمان Haim Wizmann أولا ثم لسير هربرت صمويل Sir Herbert Samuel، وناحوم سوكولوف Nahum Sokolow، وفى عام ١٩١٩ كان للحركة الصهيونية من يمثلها أمام مؤتمر السلام الذى انعقد فى باريس .

وفى العام التالي فرضت بريطانيا وصايتها على فلسطين تحت إشراف عصبة الأمم ، وعين سير هربرت صمويل أول مندوب سام بريطانى على فلسطين . وفى تلك الفترة نشأت مجموعة من اليهود تحبذ العنف والتطرف تحت قيادة فلاديمير جابوتنسكى Vladimir Jabo Tknsky، وأسست حزبا اسمه حزب المراجعين الذى كان يناصب سياسة وايزمان العداء ، ويدعو لاتخاذ موقف حازم من البريطانيين .

وقد ثار عرب فلسطين على عملية شراء الأرض والتهويد التى ظلت متبعة حتى تحت الوصاية البريطانية ، وقامت مظاهرات عارمة فى سنة ١٩٢٩

اضطرت الحكومة البريطانية الى إصدار الكتاب الأبيض White Paper الذى عدّه اليهود نكسة لهم .

وقد شهدت فترة الثلاثينيات قيام السلطة المتلرية ونزوح أعداد متزايدة من يهود ألمانيا وأوربا الوسطى الى فلسطين هربا من الاضطهاد مما أثار مظاهرات عام ١٩٣٦ بين عرب فلسطين ، وأدى الى انشاء لجنة تحقيق بريطانية برياسة اللورد بيل Lord Peel التى أوصت بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود ، وقد رفض العرب فى التو قرار التقسيم .

ولكن اليهود تجاهلوا القرار ومضوا فى عملية التهويد بخطا أسرع ، وشجعوا مزيدا من الهجرة الى فلسطين بطرق مشروعة وغير مشروعة .

وفى هذه الأثناء برزت أهمية اليهود الأمريكيين وبدا تأثيرهم فقامت اللجنة الامريكية الخاصة بفلسطين American Palestine Commitee التى ضمت عددا من أعضاء الكونجرس وبرنامج بالتيمور Baltimore Program فى مايو عام ١٩٤٢ والمؤتمر اليهودى الامريكي American Jewish Conference فى عام ١٩٤٣ .

وفى عام ١٩٤٤ تكونت فرقة يهودية فى داخل الجيش البريطانى ، بفضل تأثير اليهود فى بريطانيا وأمريكا ، كما حاول الصهاينة الأمريكيون الزج بحكومة الولايات المتحدة فى موضوع إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين ولكن حكومة الرئيس الأمريكى فرانكلين روزفلت Franklin d . Roosevelt لم تفعل شيئا .

وفى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية حاول اليهود السماح لمائة ألف يهودى كان قد اقترح الرئيس ترومان توطينهم فى فلسطين ، ولكن وزير الخارجية البريطانى ارنست بيفن Ernest Bevin رفض السماح لهم ، وأحال القضية برمتها الى هيئة الامم المتحدة ، وفى التاسع والعشرين من شهر نوفمبر عام ١٩٤٧ صدر قرار الهيئة بالتقسيم الذى قبله اليهود ورفضه العرب .

وفى ١٥ مايو من عام ١٩٤٨ سحبت بريطانيا جيوشها وانتهت وصاية الأمم المتحدة وأعلن قيام دولة اسرائيل التى اعترفت بها الولايات المتحدة ثم الاتحاد السوفيتى وغيرهما من الدول . مما أعطى الصهاينة دفعة كبيرة ، ولم يبق من يعارض سياستهم بين اليهود الا ثلاث مجموعات ضعيفة .

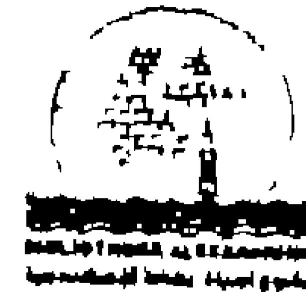
١ ـ المجلس الأمريكى اليهودى

وهو يصر على اعتبار اليهود أصحاب دين لا أصحاب دولة .

٢ ـ اليهود الشيوعيون واليساريون الجدد الذين اعتبروا الصهيونية أداة فى يد الاستعمار العالمى .

٣ ـ اليهود الأرثوذكس المتطرفون الذين أصروا على أن قدوم المسيح المنتظر لا يتوقف على مجهود بشرى على الاطلاق بل يترك أمره لله وحده .

***



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

العدد التالي من المجلة

العدد الثالث - المجلد الخامس عشر

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر

قسم خاص عن

كتابات في الحضارة -١-

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٥٠	مليما
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٤٥٠	مليما
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	مسقط	٤٠٠	بيسة
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢,٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسا	المغرب	٥	دراهم

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢,٥٠٠ دينار
البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ «

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام ـ المكتب الفني ـ ص.ب ١٩٣ الكويت

مطبعة حكومة الكويت